

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN ANTONIO ABAD DEL CUSCO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE FILOSOFÍA



TESIS

**EL NIÑO MANUELITO EN EL SANTURANTIKUY: SIMBOLO
Y EXPERIENCIA ESTETICA DESDE LA FILOSOFIA DEL
ARTE**

PRESENTADO POR:

Br. SHIOMARA FLOR ESPERANZA PANIURA
LEON

**PARA OPTAR AL TITULO PROFESIONAL
DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

ASESOR:

Dr. JOSE MORIANO ALENDEZ

CUSCO – PERÚ

2026



Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

INFORME DE SIMILITUD

(Aprobado por Resolución Nro.CU-321-2025-UNSAAC)

El que suscribe, el Asesor Dr. José Mariano Alencar.....
..... quien aplica el software de detección de similitud al
trabajo de investigación/tesis titulada: El niño Manuelito en el Santur Antikuy: símbolo
y experiencia estética desde la filosofía del arte
.....
.....

Presentado por: Shiomara Flor Esperanza Panivra Leon..... DNI N° 73317649.....
presentado por: DNI N°:
Para optar el título Profesional/Grado Académico de Licenciada en filosofía
.....

Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por 3..... veces, mediante el
Software de Similitud, conforme al Art. 6° del **Reglamento para Uso del Sistema Detección de
Similitud en la UNSAAC** y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de 0.4.....%.

Evaluación y acciones del reporte de coincidencia para trabajos de investigación conducentes a grado académico o título profesional, tesis

Porcentaje	Evaluación y Acciones	Marque con una (X)
Del 1 al 10%	No sobrepasa el porcentaje aceptado de similitud.	☒
Del 11 al 30 %	Devolver al usuario para las subsanaciones.	☐
Mayor a 31%	El responsable de la revisión del documento emite un informe al inmediato jerárquico, conforme al reglamento, quien a su vez eleva el informe al Vicerrectorado de Investigación para que tome las acciones correspondientes; Sin perjuicio de las sanciones administrativas que correspondan de acuerdo a Ley.	☐

Por tanto, en mi condición de Asesor, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto
las primeras páginas del reporte del Sistema de Detección de Similitud.

Cusco, 21 de setiembre..... de 2026.....

Firma
Post firma José Mariano Alencar.....

Nro. de DNI 83926650.....

ORCID del Asesor 0000-0001-9447-436X.....

Se adjunta:

- Reporte generado por el Sistema Antiplagio.
- Enlace del Reporte Generado por el Sistema de Detección de Similitud: oid: 27259:626623801.....

Shiomara Flor Esperanza Paniura Leon

EL NIÑO MANUELITO EN EL SANTURANTIKUY: SIMBOLO Y EXPERIENCIA ESTETICA DESDE LA FILOSOFIA DEL ARTE

 Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::27259:626623801

Fecha de entrega

19 sep 2026, 8:07 a.m. GMT-5

Fecha de descarga

19 sep 2026, 8:10 a.m. GMT-5

Nombre del archivo

Tesis completa - SHIOMARA 19-09.docx

Tamaño del archivo

3.3 MB

123 páginas

32.361 palabras

182.688 caracteres

4% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía
- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 8 palabras)

Fuentes principales

- 3%  Fuentes de Internet
- 0%  Publicaciones
- 2%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Agradecimientos

Expreso mi agradecimiento al profesor José Moriano Alendez, por su orientación durante el desarrollo de la presente investigación, así como por las observaciones brindadas en el proceso de elaboración del presente trabajo.

Asimismo, agradezco al Instituto Peruano de Arte, por el apoyo brindado en el acceso a material visual y en el proceso de catalogación de imágenes, lo cual contribuyó significativamente al desarrollo de la investigación.

De manera especial, agradezco a los artesanos del Santurantikuy, quienes generosamente me brindaron su tiempo y disposición, permitiéndome acceder a sus talleres, observar sus obras y acompañar sus procesos de elaboración, así como compartir sus experiencias a través de las entrevistas realizadas. Su apertura y colaboración hicieron posible comprender el sentido profundo de sus prácticas artísticas.

Agradezco a mi familia, por su apoyo constante, comprensión y acompañamiento a lo largo de este proceso, especialmente en los momentos más exigentes, brindándome el ánimo necesario para continuar y culminar esta investigación.

Shiomara Flor Esperanza Paniura León

Dedicatoria

A mi familia, por su apoyo constante a lo largo de este proceso. A mis mascotas, cuya compañía silenciosa hizo más cálidos los días de estudio y escritura. A mí misma, por la perseverancia para culminar este trabajo. Y a BTS, cuya música y dedicación fueron una fuente constante de motivación e inspiración durante este proceso académico.

Shiomara Flor Esperanza Paniura León

Resumen

El propósito del estudio fue examinar al Niño Manuelito, en el marco del Santurantikuy, como una construcción estética, simbólica y artística desde la filosofía del arte. La investigación fue básica, de enfoque cualitativo y diseño documental. Se empleó principalmente el método hermenéutico-filosófico, complementado con los métodos fenomenológico e histórico. La información se obtuvo mediante entrevistas semiestructuradas a artesanos con experiencia y participación en el Santurantikuy, la revisión de un corpus visual de nacimientos cusqueños y el análisis de fuentes filosóficas, históricas y artísticas. Los hallazgos evidenciaron que el Niño Manuelito no constituye únicamente una imagen devocional, un objeto artesanal o un bien comercial, sino también una expresión de arte popular. Su forma, postura, gesto, vestimenta, materialidad y ornamentación producen significados relacionados con la ternura, la fragilidad, la protección, la cercanía y lo sagrado. Asimismo, la experiencia estética surge de la interacción entre el espectador, la imagen y el entorno festivo y comunitario de la feria. Aunque la comercialización contribuye a preservar el oficio artesanal, la producción estandarizada puede disminuir la singularidad y expresividad de las piezas. Se concluyó que el valor artístico del Niño Manuelito reside en la integración coherente de su técnica de elaboración, composición simbólica, presencia sagrada y capacidad para generar interpretaciones. Así, su representación reúne la sensibilidad cusqueña, la tradición religiosa y la experiencia artística, demostrando que el arte popular constituye un ámbito legítimo para la reflexión estética y filosófica.

Palabras clave: *Filosofía del arte, Simbolismo estético, Niño Manuelito, Arte popular, Santurantikuy.*

Abstract

The purpose of this study was to examine the Niño Manuelito within the context of Santurantikuy as an aesthetic, symbolic, and artistic construction from the perspective of the philosophy of art. The research was basic, with a qualitative approach and a documentary design. The hermeneutic-philosophical method was primarily applied, complemented by phenomenological and historical methods. Information was collected through semi-structured interviews with experienced artisans who participate in Santurantikuy, the review of a visual corpus of Cusco nativity scenes, and the analysis of philosophical, historical, and artistic sources. The findings revealed that the Niño Manuelito is not merely a devotional image, a handcrafted object, or a commercial product, but also an expression of popular art. Its form, posture, gesture, clothing, materiality, and ornamentation convey meanings associated with tenderness, fragility, protection, closeness, and sacredness. Furthermore, the aesthetic experience arises from the interaction among the viewer, the image, and the festive and communal environment of the fair. Although commercialization contributes to preserving the artisan's craft, standardized production may diminish the uniqueness and expressiveness of the pieces. It was concluded that the artistic value of the Niño Manuelito lies in the coherent integration of its production techniques, symbolic composition, sacred presence, and ability to generate interpretations. Thus, its representation brings together Cusco's cultural sensibility, religious tradition, and artistic experience, demonstrating that popular art constitutes a legitimate field for aesthetic and philosophical reflection.

Keywords: *Philosophy of art, Aesthetic symbolism, Niño Manuelito, Folk art, Santurantikuy.*

Sumario

Agradecimientos	I
Dedicatoria	II
Resumen.....	III
Abstract	IV
Sumario	V
Sumario de ilustraciones	VIII
Capítulo I. Planteamiento del problema.....	1
1.1 Descripción del problema.....	1
1.2 Problemas de investigación	3
1.3 Objetivos de investigación	4
1.4 Justificación de la investigación	4
1.5 Línea de investigación	5
1.6 Diseño metodológico	5
1.7 Unidad de análisis	7
1.8 Técnicas e Instrumentos de recolección de datos	7
1.9 Plan de procesamiento y análisis de datos	8
1.10 Definición de categorías y subcategorías del estudio	9
1.11 Formulación del supuesto de investigación	11
Capítulo II. Marco Teórico	12
2.1 Antecedentes del estudio.....	12
2.1.1 Antecedentes internacionales.....	12

2.1.2 Antecedentes Nacionales	12
2.1.3 Antecedentes Locales.....	15
2.2 Bases teóricas.....	16
2.2.1. Filosofía del arte	16
2.2.2. Filosofía y Estética del Simbolismo	20
2.2.3 Imagen sagrada, presencia y sacralidad en el Niño Manuelito	28
2.2.4. Aura, obra única y reproducción comercial en el arte popular	31
2.2.5. Arte popular, tradición y modernidad en el Santurantikuy	36
2.2.6. El Niño Manuelito en el contexto del Santurantikuy	39
2.2.7. Transformación del arte cusqueño y nuevos lenguajes de representación popular.....	45
2.2.8. Reconfiguración simbólica de la imagen religiosa popular	47
Capítulo III. Desarrollo Temático	50
3.1. Elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética	50
3.2. Forma, gesto, vestimenta y materialidad como componentes de una obra de arte popular	53
3.3. Imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito.....	57
3.4. Tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial.....	60
3.5. Fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito	64
3.6. Sentido estético y filosófico del Niño Manuelito: tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística.....	67
Capítulo IV. Análisis y Discusión de los Hallazgos	72
4.1 Resultados del estudio.....	72

4.1.1 Elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética ..	73
4.1.2 Forma, gesto, vestimenta y materialidad como componentes de una obra de arte popular	77
4.1.3 Relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en el Niño Manuelito	81
4.1.4 Tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial.....	85
4.1.5 Articulación entre fiesta, comunidad y experiencia estética.....	89
4.1.6 Sentido estético y filosófico del Niño Manuelito	91
4.2 Análisis de hallazgos.....	94
4.3 Discusión y contrastación teórica de los hallazgos.....	98
Conclusiones	104
Sugerencias	107
Referencias.....	109
Anexo	113
Anexo 1: Matriz de consistencia.....	114

Sumario de ilustraciones

Ilustración 1 Nacimiento cusqueño de Hilario Mendivil	74
Ilustración 2 Nacimiento cusqueño de Sabino Tupa Llavilla.....	75
Ilustración 3 Nacimiento cusqueño textil de Julio Gutiérrez Samanez.....	75
Ilustración 4 Nacimiento cusqueño de Jesús La Torre.....	76
Ilustración 5 Nacimiento andino de Marco Abel Navarro Ponce	78
Ilustración 6 Nacimiento andino en paisaje montañoso de Néstor Vargas	79
Ilustración 7 Nacimiento andino con Reyes Magos	79
Ilustración 8 Nacimiento andino con techo de paja	79
Ilustración 9 Nacimiento andino de Vidal Rojas.....	80
Ilustración 10 Nacimiento fe y devoción de Javier Sullca	83
Ilustración 11 Nacimiento andino en mazorcas de Santiago Rojas.....	83
Ilustración 12 Nacimiento cusqueño en pan ceremonial de Maximiliana Palomino	83
Ilustración 13 Nacimiento andino con una llama	84
Ilustración 14 Nacimiento incaico en metal de Tater Camilo Vera	84
Ilustración 15 Nacimiento rústico en madera de Antonio Olave	87
Ilustración 16 Nacimiento metálico con utensilios de Guillermo Sucnier	87
Ilustración 17 Tríptico devocional andino en metal repujado de Justino Conzáles	88
Ilustración 18 Nacimiento andino bajo arco floral de Edilberto Gutiérrez	92

Capítulo I. Planteamiento del problema

1.1 Descripción del problema

El Santurantikuy, celebrado cada 24 de diciembre en la ciudad del Cusco, constituye un contexto festivo, artístico y público donde diversas expresiones de arte popular religioso son elaboradas, expuestas, adquiridas y reinterpretadas por la comunidad. Sin embargo, dentro de la amplitud de objetos que circulan en esta feria, la presente investigación centra su atención en una representación específica: el Niño Manuelito o Niño Jesús cusqueño, particularmente en aquellas piezas vinculadas a los nacimientos cusqueños que presentan elaboración formal, intencionalidad estética, densidad simbólica y capacidad de generar interpretación.

El Niño Manuelito no puede ser comprendido únicamente como una figura devocional, artesanal o comercial. Su representación posee una configuración estética particular, visible en la postura del cuerpo, el gesto, la vestimenta, la materialidad, la ornamentación, la escala y la forma en que se integra a la escena del nacimiento. Estos elementos permiten plantear la posibilidad de analizarlo como una obra de arte popular que no solo reproduce un motivo religioso, sino que abre un mundo de sentido dentro de una tradición viva. En ese sentido, el problema filosófico no consiste en demostrar la importancia cultural del Santurantikuy, sino en interpretar cómo una imagen nacida en un contexto artesanal, religioso y comercial puede adquirir valor artístico y estético.

En este marco, el Santurantikuy funciona como el espacio donde la representación del Niño Manuelito aparece, circula y adquiere visibilidad pública. Según Calvo (2017), el Santurantikuy es “una feria relacionada al desarrollo del cristianismo católico cusqueño” (p. 88), en cuyo proceso destaca la figura del Niño Manuelito como una forma propia de la imagería religiosa cusqueña. No obstante, más allá de su referencia histórica o patrimonial, interesa comprender filosóficamente cómo esta imagen se constituye como símbolo estético, imagen sagrada y obra de arte popular.

A pesar de que existen estudios sobre el Santurantikuy desde perspectivas históricas, antropológicas, patrimoniales o turísticas, todavía resulta necesario profundizar en una lectura filosófica de la representación del Niño Manuelito. Este vacío se expresa en la falta de análisis sobre su composición formal, su condición de imagen sagrada, su función simbólica, su experiencia estética y la tensión entre pieza única, producción artesanal y reproducción comercial. Por ello, la investigación se ubica en el campo de la filosofía del arte y la estética, no para describir la tradición cultural en sí misma, sino para interpretar una representación artística concreta.

La filosofía del arte permite comprender que una obra no se reduce a su materialidad inmediata ni a su utilidad devocional o comercial. Cassirer permite entender que el ser humano configura su mundo mediante formas simbólicas; para Ricoeur, el símbolo no se agota en lo visible, sino que exige interpretación; Gadamer permite comprender la obra de arte como una experiencia de sentido vinculada con el símbolo, el juego y la fiesta; y Benjamin aporta elementos para pensar la relación entre obra única, reproducción y mercado, así como la tensión entre aura, exhibición y circulación. Estas categorías permiten abordar al Niño Manuelito como una imagen que condensa forma, sacralidad, tradición, experiencia estética y valor artístico.

En este marco, no toda pieza vendida en el Santurantikuy será considerada, por ese solo hecho, como obra de arte. La investigación se centra en aquellas representaciones del Niño Manuelito que, por su singularidad formal, elaboración técnica, composición simbólica e intención estética, pueden ser interpretadas como obras de arte popular. Esta delimitación permite evitar una lectura generalizante de la feria y orientar el estudio hacia el análisis filosófico de una imagen específica.

Si esta representación continúa siendo abordada únicamente como artesanía, objeto religioso o producto comercial, se corre el riesgo de dejar sin examinar su dimensión estética y filosófica. El Niño Manuelito, en tanto imagen popular cusqueña, permite reflexionar sobre

problemas propios de la filosofía del arte: qué convierte a una imagen en obra, cómo una forma visual produce sentido, de qué manera una imagen sagrada genera presencia y cómo una pieza artesanal puede conservar valor artístico aun cuando circula en un contexto comercial.

Por ello, esta investigación busca interpretar filosóficamente al Niño Manuelito en el Santurantikuy como símbolo, obra de arte popular y experiencia estética. Así, el estudio contribuye a ampliar la comprensión del arte más allá de los espacios académicos o museísticos, reconociendo que la experiencia estética también puede surgir en contextos festivos, devocionales y populares, donde la imagen no solo se contempla, sino que se vive, se cuida, se transmite y se resignifica dentro de una tradición.

1.2 Problemas de investigación

a. Problema general

¿De qué manera el Niño Manuelito, en el contexto del Santurantikuy, expresa una configuración simbólica, artística y estética abordable desde la filosofía del arte?

b. Problemas específicos

1. ¿Qué elementos simbólicos configuran al Niño Manuelito como imagen estética dentro del arte popular del Santurantikuy?
2. ¿De qué manera la forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad del Niño Manuelito permiten comprenderlo como obra de arte popular?
3. ¿Cómo se expresa la relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito?
4. ¿De qué modo la representación del Niño Manuelito permite analizar la tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial en el Santurantikuy?
5. ¿Cómo se articula, en el Santurantikuy, la relación entre fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito?

6. ¿Qué sentido estético y filosófico expresa el Niño Manuelito como representación popular donde convergen tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística?

1.3 Objetivos de investigación

a. Objetivo general

Analizar al Niño Manuelito, en el contexto del Santurantikuy, como una configuración simbólica, artística y estética desde la filosofía del arte.

b. Objetivos específicos

1. Identificar los elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética dentro del arte popular del Santurantikuy.
2. Examinar la forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad del Niño Manuelito como componentes de una obra de arte popular.
3. Analizar la relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito.
4. Explicar la tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial en la representación del Niño Manuelito dentro del Santurantikuy.
5. Comprender la articulación entre fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito dentro del Santurantikuy.
6. Determinar el sentido estético y filosófico del Niño Manuelito como representación popular donde convergen tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística.

1.4 Justificación de la investigación

La presente investigación se justifica porque permite analizar al Niño Manuelito como una representación artística y estética dentro del Santurantikuy. Esta imagen no será abordada solo como objeto devocional, artesanal o comercial, sino que será analizada en función de las

condiciones que permiten interpretarla como una obra de arte popular que concentra forma, símbolo, sacralidad y experiencia estética.

Desde la filosofía del arte, el estudio permite comprender cómo el Niño Manuelito adquiere valor artístico mediante su composición, materialidad, gesto, vestimenta y modo de presentación. Asimismo, permite reflexionar sobre la relación entre imagen sagrada, tradición popular y recepción estética en un contexto festivo como el Santurantikuy.

La investigación también resulta importante porque permite distinguir las piezas que presentan determinadas condiciones de valor artístico de aquellas cuya producción responde principalmente a fines comerciales. De este modo, contribuye al análisis filosófico del arte popular cusqueño, mostrando que una manifestación local puede ser estudiada desde categorías estéticas como símbolo, obra, experiencia, sacralidad y reproducción.

1.5 Línea de investigación

La investigación se inscribe en el ámbito de la filosofía y la cultura, específicamente en el campo de la estética y la filosofía del arte. Su eje principal es el análisis del Niño Manuelito en el Santurantikuy como símbolo, obra de arte popular y experiencia estética.

En este marco, el estudio aborda la relación entre imagen sagrada, representación artística, tradición festiva y producción de sentido. Por ello, el Santurantikuy será comprendido como el contexto en el que el Niño Manuelito se manifiesta, circula y adquiere valor estético, simbólico y público.

1.6 Diseño metodológico

Para este tipo de investigación se consideró la investigación de tipo básica, orientada a la generación de nuevos conocimientos. En este caso, se busca ampliar el estudio sobre el simbolismo estético del Niño Manuelito en el Santurantikuy. De acuerdo con Hernández-Sampieri y Mendoza (2018), la investigación básica contribuye al incremento de

conocimientos en diferentes campos de investigación. En este sentido, resulta adecuada para comprender la dimensión filosófica y artística de una representación popular religiosa.

El enfoque de la investigación fue cualitativo porque permite interpretar los significados y simbolismos presentes en la representación artística del Niño Manuelito dentro del Santurantikuy. Este enfoque favorece la comprensión de los fenómenos artísticos, simbólicos y estéticos, lo que resulta pertinente para analizar la forma, la materialidad, la sacralidad y la experiencia estética presentes en esta imagen popular (Hernández-Sampieri & Mendoza, 2018).

Asimismo, la investigación se sustentó en la revisión documental, debido a que el estudio se basa en el análisis de fuentes escritas, imágenes y registros artísticos sobre el Santurantikuy. Esta revisión permite examinar cómo el simbolismo del Niño Manuelito ha sido abordado en estudios previos y cómo se manifiesta en la producción artística de la festividad. A través de la revisión y comparación de documentos históricos, filosóficos y artísticos, se identificaron significados, símbolos recurrentes y conexiones entre imagen religiosa, obra popular y experiencia estética, lo que sustenta el análisis filosófico del arte del Santurantikuy.

Como método principal se empleó el método hermenéutico-filosófico, orientado a interpretar el sentido simbólico, artístico y estético del Niño Manuelito. De manera complementaria, se recurrió al método histórico para comprender el devenir de los fenómenos a través del tiempo, mediante el análisis de documentos, testimonios y registros relacionados con su evolución y contexto artístico. Asimismo, el enfoque hermenéutico permitió interpretar textos, imágenes y discursos, profundizando en sus significados en relación con la tradición cultural y estética. Finalmente, los elementos fenomenológicos permitieron considerar las experiencias y vivencias expresadas en los discursos de los sujetos entrevistados, con el propósito de comprender su significado desde sus propias perspectivas (Ñaupas et al., 2018).

1.7 Unidad de análisis

La representación del Niño Manuelito en los nacimientos cusqueños asociados con el Santurantikuy constituyó la unidad de análisis de este estudio. Esta unidad fue abordada desde una perspectiva filosófica y visual, considerando las características formales, simbólicas, estéticas y artísticas presentes en las representaciones del Niño Manuelito dentro del arte popular cusqueño.

El Instituto Americano de Arte del Cusco premia y reconoce determinadas piezas presentadas en el contexto de esta tradición. El análisis se enfocó especialmente en estas piezas, debido a que permiten apreciar con mayor claridad aspectos como la creación formal, la singularidad, la composición simbólica, los materiales y la intención estética. Además, las entrevistas realizadas a artesanos reconocidos no constituyeron la parte fundamental de la investigación, sino que sirvieron como respaldo interpretativo para comprender el proceso creativo, la técnica, la devoción, la materialidad y el significado estético asociado con el Niño Manuelito.

1.8 Técnicas e Instrumentos de recolección de datos

Como técnicas de recolección de datos se emplearon las fichas bibliográficas, las cuales constituyen una técnica esencial para el registro de los datos completos de un libro, las citas, los resúmenes, etc. Además de ello, se empleó la técnica de entrevista para complementar la información sobre la representación estética, simbólica y artística del Niño Manuelito en el Santurantikuy.

Las fichas de cita permitieron transcribir textualmente fragmentos de obras relevantes para la investigación, manteniendo la fidelidad al contenido original. Por otro lado, las fichas de resumen sintetizan las ideas principales de un texto, permitiendo al investigador captar rápidamente los aspectos esenciales. Finalmente, las fichas de opinión fomentaron el análisis crítico, ya que en ellas el investigador emite su juicio sobre un texto o idea, enriqueciendo la

argumentación en su estudio (Ñaupas et al., 2018). Esta información se complementó con las entrevistas semiestructuradas, las cuales sirvieron como instrumento complementario para comprender la intención artística, la técnica, la materialidad, la devoción y la experiencia estética vinculadas con el Niño Manuelito.

1.9 Plan de procesamiento y análisis de datos

El análisis y procesamiento se dio con la rigurosidad respectiva, el cual inició con el procesamiento de datos y la revisión crítica de los instrumentos de recolección, asegurando su completitud y calidad. Luego, se procedió a la construcción de una base de datos, organizando la información en función de las categorías de análisis establecidas. Posteriormente, se realizó el ordenamiento y reducción de los datos, lo que implicó clasificar la información de acuerdo con los ejes temáticos emergentes.

En el análisis fenomenológico-hermenéutico, la interpretación se centra en la comprensión del simbolismo estético del Niño Manuelito en el Santurantikuy en función de la filosofía del arte, buscando captar la esencia de sus significados. A través de un enfoque hermenéutico, los datos se analizan en su contexto histórico, artístico y cultural, permitiendo una interpretación profunda que trascienda lo meramente descriptivo. Asimismo, las entrevistas no constituyen la prueba principal de la investigación, sino un apoyo interpretativo para comprender cómo los artesanos conciben la imagen, la forma, la técnica y el sentido estético de sus obras.

1.10 Definición de categorías y subcategorías del estudio

Nombres de Categorías	Definición conceptual	Subcategorías	Definición conceptual
Simbolismo estético	El simbolismo estético permite comprender cómo una imagen artística produce sentido más allá de su apariencia inmediata. Para Cassirer (2016), el símbolo no solo representa la realidad, sino que organiza la experiencia humana dentro de un universo cultural de significados. Asimismo, Ricoeur (1975) permite entender que el símbolo no se agota en una lectura literal, sino que abre un campo de interpretación.	Simbolismo en el arte popular	Analiza cómo el Niño Manuelito, dentro del arte popular cusqueño, concentra significados religiosos, estéticos y culturales que pueden ser interpretados desde la filosofía del arte.
		Imagen sagrada	Estudia al Niño Manuelito como una imagen religiosa que no solo cumple una función devocional, sino que también genera presencia, sacralidad y sentido estético dentro de una tradición viva.
		Experiencia estética	Examina cómo la forma, el gesto, la vestimenta, la materialidad, la ornamentación y la composición del Niño Manuelito producen una experiencia sensible y significativa en el contexto del Santurantikuy.
Niño Manuelito en el Santurantikuy	El Niño Manuelito es una representación cusqueña del Niño Jesús que adquiere características	Obra de arte popular	Comprende al Niño Manuelito como una obra de arte popular cuando presenta elaboración formal, intencionalidad

	propias dentro de la imagería religiosa local. Según Calvo (2017), esta figura constituye un cusqueñismo vinculado a los niños de nacimiento o pesebre, cuya presencia se desarrolla en el marco del cristianismo católico cusqueño y de la feria del Santurantikuy. En esta investigación, el Niño Manuelito será abordado como representación artística, simbólica y estética.		estética, singularidad, densidad simbólica y capacidad de generar interpretación, diferenciándose de una simple mercancía artesanal.
		Fiesta y contexto público	Analiza el Santurantikuy como el espacio festivo, artístico y público donde la imagen del Niño Manuelito aparece, circula, se exhibe y adquiere valor simbólico, estético y comunitario.
		Obra única y reproducción comercial	Examina la tensión entre piezas singulares, obras premiadas, producción artesanal y reproducción comercial, considerando cómo el mercado puede modificar la recepción estética del Niño Manuelito sin anular necesariamente su valor artístico.

1.11 Formulación del supuesto de investigación

El Niño Manuelito en el Santurantikuy no constituye únicamente una imagen devocional, artesanal o comercial, sino una representación simbólica y estética que puede ser comprendida como obra de arte popular. A través de su forma, gesto, vestimenta, materialidad y composición, esta imagen puede generar una experiencia artística vinculada con la sacralidad, la tradición festiva y la sensibilidad cusqueña.

En ese sentido, el Santurantikuy funciona como el contexto público y festivo donde el Niño Manuelito aparece, circula y adquiere valor simbólico, estético y artístico. Por ello, su análisis permite comprender cómo una representación popular religiosa puede ser abordada desde la filosofía del arte, especialmente a partir de categorías como símbolo, obra, imagen sagrada, experiencia estética y reproducción.

Capítulo II. Marco Teórico

2.1 Antecedentes del estudio

2.1.1 Antecedentes internacionales

Santagada (2011), en su artículo “Simbolismo y comunicación en las Plegarias eucarísticas”, tuvo como meta explorar la dimensión simbólica de las Plegarias eucarísticas en el ritual católico, entendiéndolas como un lenguaje de comunicación con Dios y entre los creyentes y analizó los elementos simbólicos de estas plegarias y su relación con la cultura de la fe. Para ello, el estudio se apoya en referencias teológicas y filosóficas, así como en una reflexión experiencial sobre la práctica litúrgica, por lo cual fue un análisis documental. Entre sus hallazgos, destaca que las Plegarias eucarísticas poseen características esenciales como su formalidad, tradición, invariabilidad, orden ritual y simbolismo sagrado. Concluye que la Plegaria eucarística debe estudiarse en su contexto lingüístico y ritual, y que tanto sacerdotes como fieles necesitan aprender el arte de celebrarla adecuadamente para profundizar en su significado y participación en la liturgia.

Este antecedente resulta importante para la presente investigación porque permite comprender que lo simbólico religioso no se reduce a una doctrina, sino que adquiere sentido dentro de una experiencia ritual, comunitaria y estética. En esa línea, contribuye a comprender cómo una imagen sagrada puede articular dimensiones rituales, comunitarias y sensibles, aspectos que resultan pertinentes para el análisis del Niño Manuelito dentro del Santurantikuy.

2.1.2 Antecedentes Nacionales

En esta línea, Quispe (2024) en su artículo “Reflexiones en torno al abordaje de la diversidad nacional dentro del mercado de arte contemporáneo peruano” tuvo como objetivo analizar cómo los dualismos históricos como “arte” y “arte popular” han fragmentado el mercado de arte en el Perú y cómo estos influyen en la visibilidad y reconocimiento de los artistas tradicionales. La metodología utilizada fue el análisis histórico y cultural, apoyado en

el estudio de casos de artistas peruanos en circuitos nacionales e internacionales. Los resultados evidenciaron que el mercado del arte sigue estando dominado por una élite académica y centralizada en Lima, mientras que los artistas tradicionales enfrentan dificultades para ser reconocidos dentro del arte contemporáneo, a pesar de su creciente presencia en ferias internacionales. En conclusión, el estudio resalta que la separación entre arte académico y arte popular responde a relaciones históricas de poder y legitimación artística, lo que dificulta el reconocimiento pleno de las expresiones tradicionales dentro del campo del arte.

Este antecedente es relevante porque permite problematizar la separación entre arte académico y arte popular, aspecto pertinente para analizar el estatuto artístico del Niño Manuelito. De este modo, contribuye a problematizar la diferencia entre artesanía, objeto devocional y obra artística dentro del Santurantikuy.

Maqueira (2015) en su estudio “El sincretismo como forma de preservación de las ideas: Historiografía de la iconografía virreinal” tuvo como objetivo analizar cómo la iconografía en el arte y la arquitectura virreinales reflejaba la hibridación entre la espiritualidad prehispánica y la cristiana. Utilizando una metodología historiográfica, revisó fuentes documentales y estudios previos para identificar correspondencias y fusiones entre iconos cristianos y mitología andina. Los resultados mostraron que el arte barroco virreinal permitió la coexistencia de elementos visuales de distinta procedencia, generando formas iconográficas reconfiguradas dentro del discurso cristiano. En conclusión, la investigación evidencia que la iconografía virreinal no solo fue un medio de evangelización, sino también un espacio de reinterpretación simbólica de la imagen religiosa.

Este antecedente aporta a la presente investigación porque permite comprender que una imagen sagrada puede adquirir nuevos sentidos a través de su forma, composición y contexto de recepción. En ese sentido, sirve como referencia para analizar cómo una representación

religiosa puede adquirir dimensiones artísticas y estéticas dentro de un contexto cultural determinado.

Wiese (2019), en su tesis “El símbolo de la espiral en el arte como forma recurrente en visiones y ritos ancestrales”. De la Pontificia Universidad Católica del Perú, determinó la recurrencia del símbolo de la espiral en culturas ancestrales, en el trabajo de artistas del siglo XX y en la producción artística del autor basada en visiones inducidas por rituales amazónicos. Se empleó un enfoque cualitativo basado en la revisión de fuentes teóricas sobre simbolismo, el análisis de obras de Robert Smithson, Friedensreich Hundertwasser y Cy Twombly, y la creación de una serie de diez pinturas de gran formato. Se encontró que la espiral ha sido un símbolo universal presente en múltiples contextos artísticos y culturales, reforzando su valor místico y filosófico. Se concluye que el símbolo de la espiral trasciende barreras temporales y culturales, manifestándose como una constante en la expresión artística y espiritual a lo largo de la historia.

Este antecedente es pertinente porque fortalece el uso del símbolo como categoría estética, mostrando que ciertas formas visuales no se agotan en su apariencia, sino que abren posibilidades de interpretación. A partir de esta consideración, permite relacionar el estudio del símbolo con el análisis del Niño Manuelito como imagen artística cargada de sentido.

Rojas (2025) en su artículo “El arte barroco del Virreinato del Perú: Historia, filosofía y estética”, analiza cómo durante la Contrarreforma y tras el Concilio de Trento, la pintura barroca en el Virreinato del Perú buscó educar en la fe católica, conmover a través del arte e influir en el pensamiento según los valores católicos romanos. Se encontró que el arte barroco en Hispanoamérica fusionó el estilo europeo con influencias indígenas, dando lugar a una nueva expresión artística caracterizada por la incorporación de elementos iconográficos locales y la reinterpretación de temas cristianos en un contexto mestizo. Se concluye que esta síntesis cultural refleja la estrategia de evangelización de la Iglesia y la adaptación del arte barroco en

un contexto colonial, evidenciando no solo la transmisión de la doctrina cristiana, sino también la resistencia y reinterpretación simbólica por parte de las poblaciones indígenas.

Este antecedente resulta importante porque vincula directamente arte religioso, filosofía y estética. Asimismo, permite comprender que las representaciones sagradas no son solo instrumentos doctrinales, sino imágenes capaces de producir experiencia estética, conmoción y sentido. Por ello, contribuye al análisis del Niño Manuelito como representación religiosa popular susceptible de ser examinada desde categorías artísticas y estéticas.

2.1.3 Antecedentes Locales

Moore (2021), en su artículo “Devociones a través de los inventarios: identidades locales en la creación del arte en el Cusco y el Valle Sagrado”, analiza la producción artística y arquitectónica en las comunidades del Valle Sagrado del Perú, con especial atención a la iglesia de San Martín de Tours en Huarcocondo. Su objetivo es examinar cómo los mecenas indígenas del siglo XVII emplearon el arte para afirmar su identidad y estatus en el contexto colonial. Utiliza una metodología basada en la revisión de documentos de archivo, inventarios parroquiales y el análisis iconográfico de murales y retablos. Los hallazgos muestran que estos mecenas no solo encargaron obras de arte, sino que también participaron en la configuración visual de imágenes religiosas, generando representaciones donde la devoción, la imagen y el contexto local adquirieron sentido artístico. Concluye que la producción artística religiosa en el Cusco y el Valle Sagrado permitió la participación activa de las comunidades locales en la creación y recepción de imágenes sagradas.

Este antecedente es relevante porque permite comprender que el arte religioso cusqueño posee una tradición de elaboración visual donde la imagen sagrada no es recibida de manera pasiva, sino configurada a partir de una sensibilidad local. Por ello, aporta al análisis del Niño Manuelito como representación artística y religiosa dentro del Santurantikuy.

Tinta y Torres (2023), en su investigación “Revalorización del Patrimonio Cultural “Tradicional Feria del Santurantikuy” para fortalecer el turismo cultural en Cusco-2022”, exploraron la interrelación entre identidad cultural, tradición y desarrollo turístico desde una perspectiva que trasciende el análisis meramente cuantitativo. Su estudio, de carácter exploratorio y con un enfoque mixto, destacó la importancia de la feria como un espacio de resignificación simbólica, donde los valores, creencias y prácticas ancestrales dialogan con las dinámicas contemporáneas del turismo y la globalización. A través de técnicas como la observación participante, entrevistas en profundidad y análisis documental, los autores examinaron cómo la feria, más allá de ser un evento comercial, constituye un escenario de resistencia cultural y reafirmación identitaria. Sus hallazgos evidenciaron que la preservación de este patrimonio contribuye a la continuidad de saberes artesanales y a la valoración de las manifestaciones artísticas locales. La investigación concluyó que el Santurantikuy no puede reducirse a una estrategia de turismo cultural, sino que debe comprenderse como una práctica viva donde se articulan tradición, producción artesanal y valoración pública de las obras.

Este antecedente es útil para la presente investigación porque permite ubicar al Santurantikuy como el contexto festivo y público donde el Niño Manuelito aparece, circula y adquiere visibilidad. Sin embargo, a diferencia de dicho estudio, la presente tesis no se centra en el turismo cultural ni en la revalorización patrimonial, sino en el análisis del Niño Manuelito como símbolo, obra de arte popular y experiencia estética en el campo de la filosofía del arte.

2.2 Bases teóricas

2.2.1. Filosofía del arte

La filosofía del arte es una disciplina que estudia la naturaleza del arte, su significado y su relación con la experiencia humana. En este sentido, el arte no solo es una forma de expresión estética, sino también un medio de representación simbólica que comunica valores, creencias y concepciones del mundo. Desde esta perspectiva, el arte produce sentido mediante

la imagen, la forma, el símbolo y la experiencia estética, elementos que permiten interpretar una realidad sensible y espiritual.

Hegel sitúa la estética dentro de la filosofía del arte y no como una reflexión limitada al agrado sensible. Para el autor, la obra artística exterioriza contenidos del espíritu en una forma perceptible y, por ese motivo, puede aproximar al ser humano a ideas religiosas, históricas y culturales que no se presentan de manera puramente conceptual. Esta perspectiva permite comprender al Niño Manuelito como una configuración en la que la materia trabajada por el artesano hace visible un contenido espiritual. La arcilla, la madera, el maguey, la tela o la porcelana fría no funcionan como simples soportes, pues mediante el modelado del rostro, la postura corporal, la vestimenta y la ornamentación adquieren una organización expresiva. La importancia filosófica de la pieza radica, entonces, en la unidad que establece entre contenido religioso y forma sensible, sin reducirla a decoración ni a objeto de uso devocional (Hegel, 2016).

La historia del concepto de arte desarrollada por Tatarkiewicz muestra que no existe una definición única e invariable capaz de abarcar todas las épocas, técnicas y finalidades artísticas. A lo largo del tiempo, el arte se vinculó con la destreza, la imitación, la belleza, la creatividad, la expresión y la producción de experiencias estéticas. Esta diversidad resulta especialmente útil para el estudio del arte popular, porque evita aplicar como medida exclusiva el modelo de las bellas artes académicas. El Niño Manuelito puede ser examinado como obra cuando su elaboración articula dominio técnico, organización formal, capacidad expresiva y una intención que rebasa la fabricación utilitaria. En consecuencia, su condición artesanal no constituye un impedimento para reconocer valor artístico, sino el punto de partida desde el cual deben analizarse la singularidad de la pieza, la forma conseguida y la experiencia que suscita en el espectador (Tatarkiewicz, 2001).

Según Eliade (1981), “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades naturales” (pág. 10), lo que indica que el arte colonial, al incorporar elementos sagrados, puede ser una vía de acceso a lo trascendental. En muchas culturas, las representaciones artísticas han servido para establecer un vínculo entre lo divino y lo humano, utilizando imágenes, formas y estructuras que evocan una realidad superior, en el caso del Niño Manuelito, esta perspectiva permite interpretar la relación entre la imagen y la sacralidad, ya que no se limita a mostrar al Niño Jesús, sino que hace visible una presencia religiosa en una forma artística popular.

De este modo, el Niño Manuelito puede ser entendido como una imagen sagrada y estética, pues reúne devoción, materialidad, forma y sensibilidad cusqueña. Su cuerpo, su rostro, su gesto, su vestimenta y sus ornamentos no funcionan únicamente como elementos decorativos, sino como recursos visuales que producen sentido y permiten una experiencia estética. Por ello, la filosofía del arte permite analizar esta imagen no solo como objeto artesanal o devocional, sino como una obra popular cargada de significado.

Heidegger advierte que la obra no debe interpretarse como un utensilio al que posteriormente se añade un valor estético. Aunque toda obra posee materialidad y puede cumplir alguna función, su carácter artístico no se explica por la utilidad del objeto ni por la suma de sus componentes físicos. En la obra se abre un ámbito de sentido desde el cual las cosas, las prácticas y la existencia de una comunidad pueden mostrarse de otra manera. Este planteamiento permite distinguir al Niño Manuelito de una pieza concebida únicamente para satisfacer una demanda comercial. Aplicado al caso del Niño Manuelito, este planteamiento permite considerar que la imagen logra hacer visible una forma de comprender la infancia divina, la cercanía de lo sagrado y la sensibilidad religiosa cusqueña, la obra no se limita a ocupar un espacio dentro del nacimiento, sino que abre un mundo de relaciones entre tradición, materia, devoción y experiencia estética (Heidegger, 1996).

Danto permite profundizar esta distinción al señalar que dos objetos materialmente semejantes pueden poseer estatutos artísticos diferentes. La apariencia por sí sola no decide qué es una obra, pues también intervienen la interpretación, el contexto de producción y el sentido que el objeto encarna. Aplicado al Santurantikuy, este enfoque impide considerar artística toda representación del Niño Manuelito por el solo hecho de haber sido modelada manualmente o expuesta en la feria. Una pieza puede repetir un diseño de manera mecánica, mientras otra, aun utilizando materiales similares, organiza sus elementos para expresar una visión particular. La composición, el gesto, la relación entre el cuerpo y la vestimenta, el tratamiento del rostro y la intención simbólica ofrecen razones para interpretar determinadas piezas como obras de arte popular y no solamente como mercancías religiosas (Danto, 2002).

Dentro de este marco, el simbolismo del arte adquiere especial relevancia al ser un reflejo de la tensión entre lo sagrado y lo profano. Eliade explica que el espacio y el tiempo sagrados “permiten obtener un punto fijo, orientarse en la homogeneidad caótica, fundar el Mundo y vivir realmente” (Eliade, 1981, pág. 18). De esta manera, el arte puede actuar como un medio de sacralización del mundo, transformando elementos cotidianos en objetos cargados de significado espiritual. En el contexto del Santurantikuy, esta sacralización se expresa cuando el Niño Manuelito aparece como imagen artística dentro de una feria festiva, religiosa y pública, donde la obra adquiere visibilidad, circulación y reconocimiento.

Por ello, el Santurantikuy no será estudiado aquí como fenómeno cultural general, sino como el contexto donde la imagen del Niño Manuelito aparece, se contempla, se adquiere y se integra a la experiencia familiar y religiosa. La obra no se comprende solo por su función comercial, sino por su capacidad de generar una relación estética entre el espectador, la imagen y el sentido sagrado que esta comunica.

Finalmente, la relación entre el arte y lo sagrado no solo se limita a la creación de imágenes religiosas, sino que también implica una reinterpretación constante de los mitos y

rituales. Eliade señala que “la repetición anual de la cosmogonía asegura la regeneración del tiempo y el retorno al tiempo mítico” (Eliade, 1981, pág. 55), lo que sugiere que el arte puede ser una herramienta para actualizar y perpetuar narrativas sagradas dentro de una sociedad. En este sentido, festividades como el Santurantikuy y la construcción de nacimientos cusqueños pueden interpretarse como expresiones artísticas que no solo embellecen el espacio, sino que actualizan una experiencia sagrada y estética en torno al Niño Manuelito, cuya imagen permite articular símbolo, devoción, obra popular y experiencia sensible.

2.2.2. Filosofía y Estética del Simbolismo

Para empezar con las teorías y fundamentos filosóficos, es conveniente exponer la categoría de simbolismo estético, ya que permite comprender cómo una imagen artística produce sentido más allá de su apariencia inmediata. En la presente investigación, el simbolismo se mantiene como eje central; sin embargo, ya no se aborda desde el concepto de simbolismo sincrético, sino desde el simbolismo estético del Niño Manuelito como representación artística, sagrada y popular dentro del Santurantikuy.

Paul Ricoeur establece el símbolo como un puente entre el lenguaje y la realidad, cuyo significado no tiene una conexión directa o natural con el objeto con el que se representa, más bien depende de una convención cultural, es decir, que el símbolo adquiere el sentido dentro de un sistema (comunidad) donde funciona como un puente entre la idea y el objeto, esta a su vez transmite valores, ideas o emociones (Ricoeur, 1975). A partir de esta concepción, el Niño Manuelito puede comprenderse como una imagen simbólica, porque no se agota en la representación visible del Niño Jesús, sino que remite a sentidos relacionados con la infancia, la sacralidad, la ternura, el cuidado, la protección y la experiencia estética.

Es por ello que la metáfora es un recurso semiótico y lingüístico, que consiste en transferir el significado de un término a otro con base en la relación de semejanza o analogía. En el capítulo sobre la “epifora del nombre” Paul Ricoeur al interpretar a Aristóteles, sitúa a la

metáfora como un proceso de transposición semántica que afecta principalmente al nombre (onoma). Este enfoque señala que la metáfora consiste en trasladar el nombre de un objeto para aplicarlo a otro mediante relaciones de semejanza, ya sea de género a especie, de especie a género, entre especies o por analogía. “Es un fenómeno lingüístico que implica un movimiento (phora) de significados y que Aristóteles clasifica como un elemento esencial dentro de la lexis, entendida como el plano de la expresión” (Ricoeur, 1975).

Este planteamiento permite comprender que el símbolo artístico no permanece cerrado en un único significado. En el caso del Niño Manuelito, el motivo cristiano del Niño Jesús adquiere una configuración visual propia mediante formas, gestos, vestimentas, materiales y ornamentos característicos del arte popular cusqueño. Por ello, la imagen no funciona como una copia pasiva de un modelo religioso, sino como una representación estética que abre nuevas posibilidades de interpretación.

Para entender la relación entre la palabra y el objeto, Ricoeur, en el “trabajo de la semejanza”, indica que la retórica clásica atribuye a la metáfora un papel central basado en la semejanza. La metáfora es considerada un “tropo por semejanza” y se fundamenta en la comparación, a menudo descrita como una forma abreviada de esta. Sin embargo, en modelos más modernos, como la teoría de la interacción, se cuestiona si la semejanza es necesaria o si puede prescindirse de ella en favor de otros factores contextuales (Begué, 2013). Se observa una crítica hacia la reducción binaria entre metáfora y metonimia propuesta por la lingüística estructural.

Por ello, Ricoeur introduce la noción de “momento icónico”, que describe cómo la metáfora “pone ante los ojos” nuevas conexiones semánticas. Este proceso se fundamenta en la “imaginación productiva”, que permite captar semejanzas preconceptuales entre términos diferentes. La metáfora, en este sentido, funciona como un esquematismo que organiza identidad y diferencia dentro de un marco dinámico de significado “Aristóteles se refería a ella

cuando decía: Metaforizar bien es ver -contemplar, percibir por los ojos- lo semejante” (Ricoeur, 1975, pág. 265). Esta idea resulta útil para el estudio del Niño Manuelito porque permite comprender que la imagen artística también “pone ante los ojos” una relación de sentido: lo divino se vuelve visible en una forma sensible, cercana y popular.

En este sentido, la relación entre la metáfora y el discurso filosófico destaca por la capacidad del lenguaje filosófico para interactuar con el lenguaje poético sin confundirse entre sí. El discurso especulativo prolonga el enfoque semántico del discurso poético mediante una transmutación hacia otro espacio de sentido, mostrando así una autonomía inherente. Este dinamismo se refleja en la manera en que el pensamiento filosófico se sirve de las metáforas vivas no como adornos sino como herramientas de innovación conceptual, transformando las tensiones semánticas en estructuras reflexivas más amplias (Ricoeur, 1975).

Por otro lado, Ricoeur enfatiza que la metáfora, en el ámbito filosófico, no se limita a suplir una carencia de términos, sino que actúa como “la metáfora asume una nueva función de fábula y de re-descripción, característica de la metáfora viva, y abandona su función de mera suplencia en el plano de la denominación” (Ricoeur, 1975, pág. 395). Esta capacidad de la metáfora para producir significado radica en su función de puente entre el lenguaje figurado y el concepto filosófico, permitiendo una interacción fértil que no elimina las diferencias, sino que las articula productivamente. En relación con el Niño Manuelito, esta redesccripción permite comprender cómo una imagen religiosa puede adquirir nuevos sentidos estéticos sin perder su referencia sagrada.

Según Ricoeur, el símbolo es una estructura compleja que trasciende su función decorativa en el lenguaje, actuando como un enigma que invita a reflexionar constantemente. Su opacidad y polisemia lo convierten en una fuente inagotable de significados, conectando el pasado con el presente mediante la interpretación. Ricoeur considera que el símbolo no solo facilita el acceso a las dimensiones profundas de la experiencia humana, sino que también opera

como un mediador entre lo sensible y lo inteligible, uniendo lo material con lo ideal. De esta forma, el símbolo enriquece tanto la imaginación poética como el razonamiento filosófico (Begué, 2013; Ricoeur, 1975). En esta investigación, dicha comprensión del símbolo permite analizar al Niño Manuelito como una imagen cuya materialidad visible conduce a significados religiosos, afectivos y estéticos.

En contraste, Ricoeur distingue al símbolo de la alegoría, que asocia con una representación más rígida y limitada. Critica la falta de integración entre ambas figuras, señalando que la unilateralidad de lo simbólico puede derivar en idolatría o ideología, mientras que la alegoría, si se aísla, se convierte en un signo muerto. No obstante, reconoce que la complementariedad entre ambas puede ser fructífera: mientras el símbolo expresa lo ideal y lo trascendente, la alegoría permite enfrentar lo fragmentario y sufriente de la realidad, recordándonos que la experiencia humana incluye tanto belleza como imperfección (Valverde, 2003).

En Teoría de la interpretación, Ricoeur amplía esta idea al sostener que el símbolo contiene un doble sentido y un excedente que no puede agotarse mediante una explicación literal. Una parte de su significación se presenta de modo directo, mientras otra permanece abierta y exige un trabajo interpretativo. Esta estructura resulta pertinente para el Niño Manuelito. En el nivel inmediato, la pieza representa al Niño Jesús; sin embargo, la forma concreta de su rostro, su postura, sus manos, su vestimenta y los elementos que lo acompañan pueden comunicar cercanía, fragilidad, protección, sufrimiento o alegría. La interpretación filosófica no agrega arbitrariamente esos sentidos, sino que los desarrolla a partir de las posibilidades contenidas en la propia configuración visual y en la tradición dentro de la cual la imagen es reconocida (Ricoeur, 2006).

La postura de Ernst Cassirer parte de la pregunta por el modo en que el ser humano comprende el mundo. Cassirer (2016) introduce el concepto del símbolo como una herramienta

esencial para interpretar el espíritu humano y la cultura. A diferencia de una lectura puramente ontológica o metafísica, Cassirer permite comprender que el ser humano configura su mundo mediante formas simbólicas, entre ellas el lenguaje, el mito, la religión y el arte.

Para Ernst Cassirer, la capacidad simbólica define al espíritu humano y se manifiesta en formas culturales como el lenguaje, el arte, la religión, el mito y la ciencia. Estas no reflejan pasivamente la realidad, sino que la configuran mediante principios autónomos, superando la dicotomía entre objeto y sujeto al mostrar que el conocimiento es mediado y que la realidad está estructurada por símbolos. En la ciencia, conceptos como la masa o la fuerza son ficciones simbólicas que no representan la realidad directamente, sino que organizan y hacen comprensible el mundo natural, siguiendo una epistemología funcional basada en su capacidad para prever y organizar experiencias. Aunque estas formas culturales tienen métodos y fines propios, todas comparten su raíz en la capacidad simbólica, formando una unidad funcional donde cada una se enriquece mutuamente, permitiendo la autorrealización del espíritu humano en la cultura (Cassirer, 2016, págs. 23-31). A partir de esta concepción, el Niño Manuelito puede entenderse como una forma simbólica, porque organiza una experiencia religiosa, estética y sensible dentro del contexto popular cusqueño.

Ernst Cassirer resalta el papel del símbolo como un vínculo esencial entre la sensibilidad y el entendimiento en la construcción del conocimiento humano. Según él, “cada símbolo sensible es también el portador de una significación puramente espiritual que francamente está dada en él sólo “virtual” e implícitamente” (Cassirer, 2016, pág. 79). Esto significa que el contenido cognitivo de los símbolos, aunque inicialmente confuso, puede ser desarrollado y clarificado mediante el análisis racional. En este marco, el lenguaje desempeña una función central, ya que permite transformar las percepciones sensibles en conceptos claros y distintos. No obstante, Cassirer señala que incluso los conocimientos más abstractos, como los matemáticos, dependen de un conocimiento “ciego” o simbólico, donde “quien piensa en

un polígono regular de mil caras no está siempre consciente de la naturaleza, igualdad y número de las caras, sino que emplea dichas palabras [...] en lugar de las mismas ideas” (Cassirer, 2016, pág. 78).

En el caso del Niño Manuelito, esta relación entre sensibilidad y significado permite comprender que la imagen se percibe primero por su apariencia visual: rostro, tamaño, gesto, colores, vestido, textura y ornamentación. Sin embargo, esa apariencia sensible porta un sentido espiritual y estético que puede ser interpretado filosóficamente. De este modo, el símbolo no se reduce a representar algo externo, sino que permite organizar una experiencia de contemplación, devoción y reconocimiento artístico.

Finalmente, Cassirer observa que el símbolo y el lenguaje son testigos de la capacidad humana para conectar lo finito con lo infinito. Este enfoque reconoce que los símbolos no son simples envolturas del sentido, sino formas mediante las cuales la razón y la sensibilidad se articulan. Así, el símbolo permite integrar diversidad y unidad en el pensamiento humano (Cassirer, 2016). Esta idea resulta pertinente para comprender al Niño Manuelito como imagen que une lo sensible y lo espiritual, lo material y lo simbólico, la devoción y la experiencia estética.

Goodman permite precisar que las obras de arte funcionan dentro de sistemas simbólicos y que su significado no depende únicamente de representar objetos reconocibles. Una imagen puede denotar una figura, ejemplificar propiedades formales y expresar cualidades que el espectador capta mediante la relación entre sus elementos. En el Niño Manuelito, la representación denota al Niño Jesús, pero también puede ejemplificar delicadeza en el modelado, serenidad en el gesto, movimiento en la postura o riqueza en la ornamentación. Estas propiedades no son accesorios exteriores al significado, porque forman parte del modo en que la obra comunica. En consecuencia, el análisis debe describir cómo la pieza organiza materiales, colores, texturas y proporciones para producir una lectura estética determinada,

evitando separar el contenido religioso de la forma visual que lo hace perceptible (Goodman, 2010).

El método de Panofsky aporta una ruta complementaria para interpretar la imagen sin reducirla a una impresión subjetiva. En un primer nivel se reconocen formas, posturas, gestos, objetos y relaciones visibles. En un segundo nivel se identifican temas y motivos convencionales, como el Niño Jesús, el pesebre, la vestimenta religiosa o los atributos de la infancia divina. Finalmente, el nivel iconológico busca el significado cultural profundo que articula esos elementos dentro de una concepción del mundo. Para esta investigación, tal recorrido permite pasar de la descripción del Niño Manuelito a la comprensión de la manera en que su forma particular expresa una sensibilidad religiosa y artística cusqueña. La iconología no sustituye la reflexión filosófica, pero ofrece criterios para que la interpretación del símbolo se mantenga vinculada con los rasgos efectivos de la obra (Panofsky, 2017).

En cuanto a la estética del simbolismo, Gadamer (2003) comenta sobre la verdad del arte y resalta la centralidad del símbolo como mediador entre lo sensible y lo trascendente, dotando al arte de un papel ontológico y revelador de verdad. Para él, el símbolo no es una mera apariencia engañosa, sino un medio mediante el cual se manifiesta una verdad inherente al acto estético. En esta concepción, la obra de arte no solo representa una realidad previa, sino que hace aparecer un sentido en la experiencia del espectador.

En este sentido, el símbolo artístico no es solo una representación, sino un puente hacia una comprensión más profunda, al permitir que el espectador participe activamente en el encuentro con el significado de la obra. Esta interacción, según Gadamer, transforma tanto al individuo como a la percepción cultural, al hacer del arte no solo un reflejo de la realidad, sino una experiencia de comprensión. En el Niño Manuelito, esta experiencia se produce cuando la imagen convoca una relación de contemplación, afecto, devoción y reconocimiento estético.

Gadamer introduce la idea de la fusión de horizontes como un proceso en el cual el pasado y el presente interactúan en la comprensión, integrándose en un único horizonte vivo. Según el autor, “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos ‘horizontes para sí mismos’ [...] en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro llegue a destacarse explícitamente por sí mismos” (Gadamer, 2003, p. 190). Esto implica que la comprensión nunca es un acto unilateral, sino un diálogo continuo entre diferentes perspectivas. Aplicado al Niño Manuelito, este planteamiento permite comprender que su sentido surge del encuentro entre tradición religiosa, producción artística popular, contexto festivo y recepción estética.

La experiencia estética, en la hermenéutica de Gadamer, se manifiesta como un fenómeno donde convergen el juego, el símbolo y la fiesta, revelando su dimensión esencial en la vida humana. El juego, al carecer de un sujeto fijo, se realiza como un movimiento autónomo que trasciende a los participantes, pues “el movimiento del juego como tal carece en realidad de sustrato. Es el juego el que se juega o desarrolla; no se retiene aquí ningún sujeto que sea el que juegue” (Gadamer, 2003, p. 70). Esta dinámica permite que la obra de arte sea experimentada como un acontecimiento en sí mismo, alejándose de interpretaciones puramente subjetivas. Por su parte, el símbolo eleva la experiencia estética al representar y hacer presente algo que trasciende su materialidad: “El símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye” (Gadamer, 2003, p. 101). Finalmente, la fiesta, como repetición vivida, conecta la estética con la celebración colectiva y el tiempo pleno, ya que “se celebra la fiesta porque está ahí” (Gadamer, 2003, p. 82).

a reflexión de Kant sobre el juicio estético permite añadir una distinción importante. La contemplación de una obra no se limita a determinar su utilidad ni a confirmar el interés personal que se tiene por ella, sino que atiende a la manera en que su forma pone en relación la imaginación y el entendimiento. En una imagen religiosa, la devoción puede orientar la

recepción, pero no agota la experiencia estética. Una persona puede reconocer el valor sagrado del Niño Manuelito y, al mismo tiempo, apreciar la proporción del cuerpo, la expresividad del rostro, la armonía de los colores o la originalidad de la composición. Esta diferencia ayuda a explicar por qué una pieza devocional puede ser objeto de juicio artístico sin perder su función religiosa. La dimensión estética aparece cuando la forma es contemplada y valorada más allá de su uso inmediato (Kant, 1876).

En conjunto, estos tres elementos permiten comprender el lugar del Niño Manuelito en el Santurantikuy. La imagen no aparece aislada, sino dentro de una fiesta donde se exhibe, se contempla, se elige, se adquiere y se lleva al espacio familiar. Por ello, su sentido estético no depende solo de la forma material de la obra, sino también del contexto festivo en el que aparece y de la experiencia que genera en quienes se relacionan con ella.

De este modo, el simbolismo del Niño Manuelito no debe comprenderse como simple mezcla de elementos religiosos o culturales, sino como una configuración estética de sentido. Su fuerza simbólica surge de la relación entre imagen, forma, materialidad, sacralidad, tradición y experiencia. Por ello, el análisis del símbolo permite sostener que el Niño Manuelito es una representación artística popular que puede ser estudiada desde la filosofía del arte.

2.2.3 Imagen sagrada, presencia y sacralidad en el Niño Manuelito

La presente investigación no aborda la estética andina ni el sincretismo cultural como ejes centrales, sino la imagen sagrada del Niño Manuelito como representación artística y estética dentro del Santurantikuy. Por ello, este apartado se orienta a comprender cómo una imagen religiosa popular puede producir presencia, sentido simbólico y experiencia estética en un contexto festivo.

La imagen sagrada no debe entenderse únicamente como una figura decorativa o devocional, sino como una representación capaz de hacer visible una realidad espiritual. En este sentido, Eliade (1981) señala que “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de

un orden totalmente diferente al de las realidades naturales” (p. 10). Esta afirmación permite comprender que las imágenes religiosas no solo representan una creencia, sino que también producen una experiencia de presencia, en la que lo sagrado se vuelve sensible mediante la forma, el gesto, el color, la materia y la composición visual.

En el caso del Niño Manuelito, la sacralidad no aparece separada de la forma artística. Su rostro, su cuerpo, su postura, su vestimenta, sus ornamentos y su modo de presentación dentro del nacimiento cusqueño permiten que la imagen sea contemplada no solo como objeto religioso, sino también como obra de arte popular. De esta manera, la imagen del Niño Manuelito articula devoción, sensibilidad estética y elaboración artesanal.

Belting (2009) propone distinguir una historia de la imagen de una historia del arte. Antes de ser incorporadas a colecciones, museos o teorías estéticas, muchas imágenes religiosas fueron tratadas como presencias vinculadas con personas sagradas, lugares y prácticas de culto. Su valor no dependía principalmente de la autoría individual ni de la innovación formal, sino de la relación que la comunidad establecía con ellas. Esta perspectiva resulta decisiva para estudiar al Niño Manuelito, porque su recepción no comienza en un espacio museístico. La imagen se integra al nacimiento, ocupa un lugar en el hogar, participa en prácticas de cuidado y es reconocida dentro de una celebración religiosa. Su posible condición artística no elimina esa historia cultural; por el contrario, exige comprender cómo la presencia devocional y la elaboración estética se sostienen simultáneamente en la misma pieza (Belting, 2009).

Desde una perspectiva histórica, es necesario reconocer que las imágenes religiosas en los Andes fueron reinterpretadas dentro de contextos locales. Franklin Pease señala que “la tradición oral se sincretizó con las imágenes impuestas por los evangelizadores, quienes encontraron en las huacas un terreno fértil para incorporar el mensaje cristiano” (Pease, 1974, pp. 208-209). Sin embargo, en esta investigación no interesa desarrollar el sincretismo como

categoría principal, sino comprender cómo esa reconfiguración de imágenes religiosas permitió la aparición de formas visuales propias, entre ellas la representación cusqueña del Niño Jesús.

Esta reconfiguración visual puede observarse en el Niño Manuelito, cuya imagen no reproduce de manera simple el modelo europeo del Niño Jesús, sino que adquiere características locales dentro del arte popular cusqueño. Según Calvo (2017), el “Niño Manuelito” deviene en un cusqueñismo que designa al niño cusqueño de nacimiento, es decir, a los niños realizados para pesebre (p. 96). Esta precisión resulta fundamental porque permite ubicar al Niño Manuelito como una representación religiosa concreta, vinculada con la tradición del nacimiento cusqueño y con la feria del Santurantikuy.

En este sentido, la imagen del Niño Manuelito puede comprenderse como una presencia sagrada popular. No se trata solamente de una figura que representa al Niño Jesús, sino de una obra que genera cercanía, ternura, cuidado y reconocimiento. Su sentido no depende únicamente de la doctrina religiosa, sino también de la experiencia estética que produce en quienes la contemplan, la adquieren o la integran al espacio familiar.

La distinción planteada por Marion entre ídolo e icono ofrece una precaución filosófica frente a la imagen sagrada. El ídolo detiene la mirada en lo visible y convierte la representación en término último de la contemplación, mientras que el icono remite más allá de sí y mantiene abierta la distancia respecto de aquello que hace presente. Esta diferencia no pretende clasificar materialmente las piezas del Santurantikuy, sino orientar su interpretación. El Niño Manuelito adquiere profundidad religiosa cuando la belleza de su forma no encierra el sentido en el objeto, sino que conduce la mirada hacia la infancia de Cristo, la ternura, la vulnerabilidad y la cercanía de lo divino. La obra conserva así su materialidad y su valor estético, pero evita ser comprendida como simple sustituto de lo sagrado (Marion, 1999).

Sachs-Hombach (2022) recuerda que las imágenes intervienen activamente en la manera en que las personas organizan sus emociones, recuerdos y experiencias. Su poder no

proviene de una acción misteriosa del objeto, sino de la capacidad humana para procesar contenidos visuales de forma inmediata y afectivamente intensa. En el Niño Manuelito, la expresión facial, el tamaño del cuerpo, la posición de las manos y la textura de los materiales pueden producir cercanía antes de que el espectador formule una interpretación conceptual. Esta respuesta sensible explica por qué la presencia de la imagen no depende solamente del conocimiento doctrinal. La obra puede afectar, conmover y activar memorias familiares o religiosas, convirtiendo la contemplación en una experiencia donde percepción, afecto y significado se encuentran.

Por ello, el Santurantikuy funciona como el contexto festivo y público donde esta imagen sagrada aparece, circula y adquiere valor estético. La feria no será entendida solo como espacio comercial ni como fenómeno cultural amplio, sino como el lugar donde el Niño Manuelito se muestra como símbolo, obra de arte popular y experiencia sensible. Así, la sacralidad de la imagen no se opone a su dimensión artística, sino que la fortalece, porque permite comprender cómo una representación religiosa puede convertirse en objeto de contemplación estética.

En consecuencia, el análisis del Niño Manuelito exige atender a su doble condición: imagen sagrada y obra popular. Su valor filosófico no se encuentra únicamente en su origen religioso, sino en la manera en que su forma visible produce sentido, presencia y experiencia estética. Desde esta perspectiva, el Niño Manuelito permite pensar la relación entre arte, sacralidad y sensibilidad dentro de una manifestación popular cusqueña.

2.2.4. *Aura, obra única y reproducción comercial en el arte popular*

En su reflexión sobre la obra de arte, Walter Benjamin, explora diferentes conceptos en la definición de qué es el arte, donde define al arte vinculado al aura como “el aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, pág. 47). Este concepto se vincula intrínsecamente a la unicidad y autenticidad de una obra de arte, cualidades

que se pierden en la era de la reproductibilidad técnica. Según Walter, “el aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural” (Benjamin, 2003, pág. 16). Esta idea resulta importante para la presente investigación porque permite analizar al Niño Manuelito como una imagen que puede conservar una presencia singular cuando se trata de una pieza elaborada con intención estética, cuidado técnico y densidad simbólica.

Benjamin sostiene que la “decadencia del aura” se produce por el surgimiento de las masas modernas y su tendencia a acercarse al objeto no en su unicidad, sino a través de su reproducción. “La necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia” (Benjamin, 2003, págs. 47-48). Es una característica distintiva de la percepción contemporánea. Este proceso implica una transformación histórica en la manera en que el arte es percibido y experimentado. En el caso del Santurantikuy, esta reflexión permite comprender la tensión entre el Niño Manuelito como obra única o pieza artesanal singular, y el Niño Manuelito producido en serie para responder a una demanda comercial.

2.2.4.1. El arte entre el valor de culto y el valor de exhibición

Benjamin distingue entre dos polos que determinan el valor de una obra de arte: el valor de culto y el valor de exhibición. El valor de culto está vinculado al uso ritual de la obra, mientras que el valor de exhibición privilegia su visibilidad y accesibilidad. “El arte aurático [...] está ligado al “valor para el culto”, como testigo o documento vivo de un acontecimiento mágico o sobrenatural. En cambio, el arte en su forma profana se orienta hacia el “valor para la exhibición” o para la experiencia estética” (Benjamin, 2003, págs. 13-14)

Esta distinción permite analizar al Niño Manuelito en una doble condición. Por un lado, posee valor de culto porque forma parte de una práctica religiosa y familiar

vinculada al nacimiento cusqueño. Por otro lado, adquiere valor de exhibición porque aparece públicamente en el Santurantikuy, donde es observado, comparado, elegido, comprado y valorado también por su forma artística.

Benjamin destaca que esta transición no solo refleja un cambio técnico, sino también una transformación profunda en la función del arte dentro de la sociedad. En el contexto de la modernidad, la función ritual de las obras de arte puede debilitarse bajo el impulso de las nuevas formas de reproducción, permitiendo que las obras se conviertan en objetos de exhibición pública (Benjamin, 2003). Sin embargo, en el caso del Niño Manuelito, el valor de culto y el valor de exhibición no necesariamente se excluyen. La imagen puede circular en un espacio público y comercial como el Santurantikuy, pero mantener al mismo tiempo una dimensión sagrada, familiar y estética.

2.2.4.2. La reproductibilidad técnica y el arte popular

Para Benjamin, la reproductibilidad técnica representa una revolución en el modo en que se produce y se consume el arte. “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. [...] Sin embargo, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con intensidad creciente” (Benjamin, 2003, pág. 39). Este fenómeno impacta directamente la autenticidad de las obras, ya que las separa de su “aquí y ahora”, es decir, de su contexto original y su conexión con la tradición.

Además, la reproductibilidad técnica transforma la percepción misma del arte. “La técnica de reproducción [...] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva” (Benjamin, 2003, págs. 44-45). Este cambio no solo democratiza el acceso al arte, sino que también redefine su función y su interacción con las masas modernas.

En el Santurantikuy, esta reflexión permite comprender la diferencia entre una pieza singular del Niño Manuelito y una producción repetida con fines comerciales. La reproducción no elimina automáticamente el valor artístico de la imagen, pero sí modifica su forma de recepción. Una pieza elaborada de manera única, premiada o trabajada con mayor detalle puede conservar una presencia estética distinta frente a aquellas imágenes producidas de manera repetitiva o estandarizada.

Por ello, el problema no consiste en rechazar toda producción comercial, sino en analizar cómo la repetición, la demanda del mercado y la circulación turística pueden afectar la experiencia estética del Niño Manuelito. Desde Benjamin, se puede pensar que la imagen pierde parte de su aura cuando se convierte únicamente en objeto repetido; sin embargo, puede conservar una fuerza simbólica y estética cuando mantiene singularidad formal, cuidado artesanal y vínculo con una tradición viva.

La propuesta de Danto ayuda a evitar que la singularidad sea entendida únicamente como ausencia de copias. Una obra puede compartir tema, material e incluso composición general con otras piezas, pero adquirir identidad artística por el significado que encarna y por la interpretación que hace posible. Así, una representación del Niño Manuelito no deja de ser obra porque exista dentro de una tradición repetida. Lo decisivo es examinar si la pieza se limita a reproducir un modelo sin variación significativa o si reelabora ese modelo mediante decisiones formales que producen una lectura propia. Esta consideración permite valorar la creatividad artesanal sin convertir la novedad absoluta en requisito exclusivo del arte popular (Danto, 2002).

Shiner demuestra que la separación moderna entre artista y artesano, así como entre bellas artes y artesanía, es el resultado de un proceso histórico y no una división natural. Durante largos periodos, la habilidad manual, la utilidad, la belleza y la participación comunitaria formaron parte de una misma práctica productiva. Esta

revisión histórica permite cuestionar la idea de que una pieza hecha para un nacimiento o destinada a la venta carece necesariamente de valor artístico. En el Niño Manuelito, la función religiosa, el trabajo manual y la circulación comercial pueden coexistir con la invención formal y la expresión simbólica. La evaluación debe atender al modo concreto en que esos componentes se articulan, en vez de aplicar una jerarquía previa que coloque a la artesanía popular por debajo del arte académico (Shiner, 2004).

También es necesario distinguir la repetición artesanal de la reproducción técnica masiva. Benjamin analiza procesos capaces de multiplicar una obra y separarla de su “aquí y ahora”; en cambio, muchas piezas del Santurantikuy se realizan manualmente, de modo que incluso los ejemplares basados en un mismo modelo conservan variaciones en el gesto, el acabado, el color y la textura. Estas diferencias no garantizan por sí solas la existencia de aura, pero muestran que la producción artesanal no equivale automáticamente a la copia industrial. La tensión aparece cuando el modelo se estandariza hasta volver irrelevantes las decisiones del creador. Por eso, el análisis debe considerar grados de singularidad y no una oposición rígida entre pieza única y serie comercial (Benjamin, 2003; Shiner, 2004).

2.2.4.3. El rol del ritual y la politización del arte

La teoría de Benjamin permite plantear una cuestión central para esta investigación: ¿cuándo una representación del Niño Manuelito puede ser comprendida como obra de arte popular y cuándo se reduce a simple mercancía artesanal? Esta pregunta resulta importante porque el Santurantikuy es, al mismo tiempo, un espacio religioso, artístico y comercial. En él circulan piezas de distinto valor estético: algunas responden a una producción repetitiva, mientras que otras muestran mayor elaboración formal, singularidad y densidad simbólica.

Bajo este planteamiento, el Niño Manuelito no debe ser valorado solo por su función devocional ni por su precio en el mercado, sino por la manera en que su forma produce experiencia estética. La postura del cuerpo, la expresión del rostro, la calidad de los materiales, el tratamiento de la vestimenta, la composición del nacimiento y el cuidado técnico permiten distinguir una obra con presencia artística de una producción meramente seriada.

Así, Benjamin ayuda a comprender la tensión entre aura y reproducción dentro del arte popular. El Niño Manuelito puede circular como objeto comercial dentro del Santurantikuy, pero también puede conservar valor artístico cuando mantiene una relación singular con la tradición, la técnica artesanal y la experiencia sensible del espectador. En este sentido, la reproductibilidad no anula necesariamente el valor del arte popular, pero obliga a examinar cuidadosamente la diferencia entre obra, copia, serie y mercancía.

2.2.5. Arte popular, tradición y modernidad en el Santurantikuy

El análisis del Niño Manuelito en el Santurantikuy requiere considerar que el arte popular no permanece estático, sino que se transforma de acuerdo con los contextos sociales, religiosos, estéticos y comerciales en los que circula. Por ello, este apartado no se centra en la hibridación cultural como categoría principal, sino en la relación entre tradición, modernidad y circulación del arte popular.

La reconstrucción histórica de Shiner (2004) permite comprender que el concepto moderno de arte se consolidó al separar las bellas artes de los oficios manuales y al distinguir la contemplación estética de la utilidad. Esta división favoreció la valoración de la obra autónoma y del artista individual, pero también relegó numerosas prácticas comunitarias y artesanales. El arte popular obliga a revisar esa frontera, pues en él la destreza, la función

religiosa, la transmisión del oficio y la búsqueda de una forma expresiva permanecen vinculadas.

En el Niño Manuelito, la técnica aprendida en talleres familiares no anula la creatividad. Cada artesano puede interpretar el modelo heredado mediante proporciones, materiales, gestos y acabados particulares. Reconocer esta continuidad permite analizar la pieza desde la filosofía del arte sin despojarla de su condición artesanal (Shiner, 2004).

García (1989) sostiene que las tradiciones no desaparecen ante la modernidad; más bien se adaptan y resignifican según los contextos sociales y culturales. En ese sentido, afirma que “las tradiciones no exigen cerrarse a la modernización; [...] se transforman y se resignifican en función de los nuevos contextos culturales y sociales” (García, 1989, p. 221). Este planteamiento permite comprender que las manifestaciones artísticas tradicionales, como el Niño Manuelito, no deben entenderse como formas congeladas del pasado, sino como representaciones que continúan adquiriendo sentido en el presente.

En el caso del Santurantikuy, esta relación entre tradición y modernidad se observa en la manera en que el Niño Manuelito conserva una función religiosa y familiar, pero al mismo tiempo circula en un espacio público, festivo y comercial. Su presencia en la feria permite que la imagen sea contemplada, elegida, adquirida y valorada no solo por su dimensión devocional, sino también por su elaboración artística y estética.

García (1989) sostiene que la cultura popular no es una representación pasiva de tradiciones, sino un espacio dinámico de negociación cultural. Esta idea resulta útil para comprender que el arte popular no reproduce mecánicamente una tradición, sino que la actualiza mediante nuevas formas de producción, circulación y recepción. En el Niño Manuelito, esta actualización se expresa en los materiales, vestimentas, gestos, ornamentos y estilos que los artesanos incorporan en sus obras.

Por ello, el arte popular del Santurantikuy no debe ser entendido únicamente como una práctica heredada, sino como una producción viva. Las representaciones del Niño Manuelito mantienen vínculos con la tradición religiosa del nacimiento cusqueño, pero también responden a nuevas sensibilidades estéticas, demandas del público y dinámicas del mercado artesanal. Esta condición permite analizar la tensión entre continuidad y cambio sin reducir la obra a una simple mercancía.

Dewey cuestiona el aislamiento del arte respecto de la experiencia ordinaria. Para el autor, la obra alcanza plenitud cuando organiza materiales, acciones y emociones en una experiencia integrada, no cuando es separada de la vida y convertida únicamente en objeto de contemplación especializada. Este enfoque es pertinente para el Santurantikuy, donde la imagen se relaciona con la celebración, el recorrido por la plaza, la elección de la pieza, el encuentro con el artesano y su posterior incorporación al nacimiento familiar. La experiencia estética del Niño Manuelito se desarrolla dentro de esas relaciones y no solo frente a la figura aislada. El contexto popular y festivo no disminuye su valor artístico; constituye una de las condiciones mediante las cuales la obra se vive y adquiere sentido (Dewey, 2008).

El pluralismo estético de Tatarkiewicz refuerza esta lectura. Las formas artísticas y los valores que se reconocen en ellas varían históricamente, de manera que no todas las obras producen el mismo tipo de belleza ni responden a un criterio único. En el arte popular pueden adquirir relevancia la expresividad, la minuciosidad técnica, la fuerza simbólica, la continuidad de un oficio o la capacidad de transformar un motivo tradicional. Por eso, el Niño Manuelito no necesita ajustarse al canon de la escultura académica para ser valorado estéticamente. Su análisis debe construir criterios acordes con la naturaleza de la pieza y con la experiencia que propone, sin renunciar por ello a una evaluación crítica de su forma y calidad (Tatarkiewicz, 2001).

El patrimonio cultural, según García Canclini (1989), puede mantener vigencia cuando las prácticas tradicionales se reinterpretan frente a los retos contemporáneos. Sin embargo, en la presente investigación no se aborda el patrimonio como eje central, sino como un marco secundario que ayuda a comprender la permanencia pública del Santurantikuy. Lo principal es analizar cómo el Niño Manuelito adquiere valor artístico dentro de ese contexto festivo.

A partir de este aporte, García Canclini permite comprender que la tradición no se opone necesariamente a la modernidad. En el Santurantikuy, la imagen del Niño Manuelito puede conservar su sentido religioso y, al mismo tiempo, adquirir valor estético, público y comercial. Esta situación no anula su condición artística, pero exige diferenciar entre piezas producidas de manera repetitiva y obras que poseen singularidad, elaboración formal y densidad simbólica.

En consecuencia, este apartado permite situar al Niño Manuelito dentro de una tradición popular en movimiento. Su análisis no se orienta a demostrar una identidad cultural híbrida, sino a comprender cómo una imagen religiosa popular se actualiza en el presente mediante la forma, la técnica, la circulación festiva y la experiencia estética.

2.2.6. El Niño Manuelito en el contexto del Santurantikuy

2.2.6.1. El Santurantikuy como contexto festivo, religioso y artístico

El Santurantikuy es una feria tradicional que se celebra cada 24 de diciembre en Cusco y que, aunque tiene un origen religioso, se ha convertido en un importante espacio de comercio para los artesanos. En la presente investigación, el Santurantikuy no será abordado como objeto principal de estudio, sino como el contexto festivo, religioso, artístico y público donde la imagen del Niño Manuelito aparece, circula y adquiere valor estético.

Su nombre en quechua significa “compra de santos” y sus raíces se sitúan en la época colonial desde donde la feria ha evolucionado hasta convertirse en una expresión cultural emblemática del Cusco. Su desarrollo está vinculado al proceso de

evangelización católica, el cual promovió la representación artística del nacimiento de Jesús dentro del contexto andino. Como señala Calvo (2017) “es una feria relacionada al desarrollo del cristianismo católico cusqueño, de modo particular, al desarrollo temático de las representaciones iconográficas del nacimiento de Jesús” (pág. 88). Con el paso del tiempo, la feria no solo se consolidó como un mercado religioso, sino también como un espacio de expresión artística y cultural. En este sentido, su realización ha sido impulsada por “medidas consideradas por la iglesia católica, como el Concilio de Trento”, que refuerzan la acción evangelizadora a través del arte sacro (Calvo, 2017, pág. 88).

Dentro de la feria, la figura del Niño Manuelito destaca como un símbolo fundamental de la imagería religiosa cusqueña. No obstante, en esta investigación no se lo entenderá principalmente como símbolo del sincretismo, sino como una representación artística popular que posee valor simbólico, estético y devocional. En palabras de Calvo (2017), el “Niño Manuelito” deviene en un cusqueñismo que designa al niño cusqueño de nacimiento, es decir, a los niños realizados para pesebre (p. 96). Esta representación del Niño Jesús ha adquirido características propias, como su vestimenta y fisonomía, diferenciándose de la imagen europea original. Además, se menciona que “los Andes fueron muy enriquecedores en el desarrollo del imaginario religioso católico, contexto expresivo en el que surgirá un gran imaginario de los niños cusqueños” (Calvo, 2017, p. 97).

Esta precisión resulta fundamental para la tesis, porque permite situar al Niño Manuelito como una imagen concreta dentro de la tradición del nacimiento cusqueño. Su importancia no radica únicamente en su origen religioso, sino en la manera en que su forma, gesto, vestimenta, materialidad y ornamentación permiten comprenderlo como símbolo y obra de arte popular capaz de generar una experiencia estética.

En los últimos años, la gestión de la feria Santurantikuy ha sido motivo de discusión debido a su transformación y los intentos de modernización. A pesar de haber sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación en 2009, su autenticidad ha sido cuestionada por la introducción de elementos comerciales ajenos a su tradición. Como indica Calvo, “alrededor de estos espacios, han venido ingresando la venta de artesanías turísticas” (Calvo, 2017, pág. 96), lo que ha generado preocupación entre los artistas y gestores culturales. No obstante, la feria sigue siendo un espacio de relevancia para la preservación del arte popular cusqueño, pues “conservación y cambio le dan importante conformación y vitalidad a la feria tradicional” (Calvo, 2017, pág. 101). En este contexto, la necesidad de una gestión patrimonial adecuada es crucial para garantizar la continuidad de esta tradición y su papel en la identidad cultural cusqueña.

En este contexto, el Santurantikuy permite observar una tensión importante para la filosofía del arte: por un lado, conserva una dimensión religiosa y festiva; por otro, funciona como espacio de exhibición, comercio y circulación de obras populares. En ese marco, el Niño Manuelito puede ser comprendido tanto en su dimensión devocional como en su dimensión estética, especialmente cuando se trata de piezas singulares, elaboradas con intención artística y densidad simbólica.

En La actualidad de lo bello, Gadamer (1991) explica que la fiesta reúne a quienes participan en ella y configura una temporalidad distinta de la actividad cotidiana. La celebración no es un simple marco externo para la obra, porque modifica el modo de atención, encuentro y reconocimiento entre los participantes. Esta idea permite comprender por qué el Santurantikuy interviene en la experiencia estética del Niño Manuelito.

La plaza, la cercanía de la Navidad, la reunión de artesanos y visitantes y la exposición conjunta de las piezas generan una disposición compartida desde la cual la

imagen es contemplada. La obra adquiere presencia pública sin desprenderse de su sentido religioso, pues la fiesta articula exhibición, memoria y participación comunitaria (Gadamer, 1991).

Desde Dewey (2008), esta experiencia puede entenderse como una relación dinámica entre la pieza, el entorno y el receptor. La percepción estética no consiste en recibir pasivamente cualidades ya terminadas, sino en recorrer, comparar, anticipar y completar las relaciones que la obra propone. Frente al Niño Manuelito, el espectador observa el rostro, reconoce la postura, atiende a la vestimenta y vincula esos rasgos con experiencias previas del nacimiento o de la Navidad

2.2.6.2. Arte popular, comercio y circulación del Niño Manuelito

El arte popular en Cusco es un campo de debate en torno a su relación con la identidad regional y su posible contribución a un arte nacional. Mientras que en Ayacucho los retablos han consolidado una fuerte identidad regional, en Cusco la producción artística parece estar más orientada al mercado externo. Según Fujii (2009), la producción artística cusqueña, aunque refleja valores y personajes locales, no ha generado un arraigo fuerte entre los propios cusqueños. La escasa presencia de estas piezas en hogares locales y su mayor demanda por parte de turistas y coleccionistas limeños y extranjeros sugiere que su función principal es comercial. Este fenómeno es clave para entender el simbolismo sincrético en los nacimientos cusqueños, ya que estos pueden ser interpretados tanto como expresiones devocionales como productos de consumo orientados al turismo (Fujii, 2009, págs. 149-150).

Este planteamiento resulta útil para la presente investigación porque permite comprender que el Niño Manuelito circula en un espacio donde conviven devoción, arte popular y mercado. Sin embargo, su dimensión comercial no anula necesariamente su valor artístico. Por el contrario, obliga a distinguir entre piezas producidas de manera

repetitiva y obras que poseen singularidad formal, elaboración técnica y capacidad de generar experiencia estética.

San Blas, históricamente un suburbio de Cusco, se ha consolidado como un centro de producción artística y artesanal. Durante el siglo XX, su transformación urbana y la llegada de reconocidos artesanos como Mendivil, Mérida, Olave y Rojas contribuyeron a su reconocimiento como el “barrio de los artistas”. La intervención de la municipalidad y de PromPerú en la década de 1990 fortaleció su atractivo turístico, embelleciendo sus calles y promoviendo el comercio artesanal (Fujii, 2009, págs. 150-152). Sin embargo, esta consolidación también refleja la tensión entre tradición y modernidad, ya que, aunque mantiene su carácter artesanal, su producción se ha adaptado a la demanda del mercado.

Este contexto es esencial para comprender el Santurantikuy, feria en la que se comercializan nacimientos cusqueños, imágenes religiosas y diversas piezas de arte popular. En el caso del Niño Manuelito, esta circulación permite analizar cómo una imagen sagrada puede adquirir presencia pública, valor comercial y reconocimiento estético dentro de un mismo espacio.

Según Fujii (2009), esta feria permite a los artistas de San Blas vender el fruto de su trabajo anual, consolidando una producción que combina el simbolismo religioso con las necesidades del mercado (p. 154). La doble función de los nacimientos cusqueños, como objetos de devoción y como productos de circulación comercial, permite comprender la tensión entre obra, artesanía y mercancía. Esta tensión será importante para analizar al Niño Manuelito desde la filosofía del arte, especialmente en relación con la singularidad de la obra, su reproducción y su recepción estética.

El arte popular cusqueño, aunque está vinculado con la tradición local, depende en gran medida de la demanda externa. Fujii (2009) destaca que la mayoría de los

cusqueños no coleccionan ni exhiben estas piezas en sus hogares, mientras que en Lima y en el extranjero sí son apreciadas como íconos culturales (pp. 155-156). Este fenómeno sugiere que la producción artesanal cusqueña se sostiene, en parte, gracias a su atractivo para el turismo y el coleccionismo.

En la presente investigación, este aspecto no se tomará como un problema de identidad regional, sino como una condición que influye en la recepción estética del Niño Manuelito. La demanda externa, el turismo y el mercado pueden modificar la forma de producción y circulación de la imagen, pero no eliminan automáticamente su valor artístico. Por ello, el análisis se centrará en determinar cómo ciertas representaciones del Niño Manuelito conservan densidad simbólica, cuidado formal y experiencia estética aun dentro de un contexto comercial.

En este marco, el Santurantikuy se comprende como un espacio donde el Niño Manuelito aparece entre la tradición religiosa, el arte popular y la circulación mercantil. Esta condición permite analizar filosóficamente la imagen no solo como objeto de compra, sino como obra popular que produce sentido mediante su forma, su materialidad, su sacralidad y su presencia en la experiencia festiva cusqueña.

El poder cultural de la imagen también depende de su capacidad para permanecer en la memoria y circular entre distintos ámbitos. Sachs-Hombach sostiene que las imágenes pueden estructurar experiencias y orientar convicciones debido a la forma particular en que son procesadas visualmente. En el Santurantikuy, el Niño Manuelito pasa de la plaza al hogar, del puesto artesanal a la fotografía y, en algunos casos, a medios digitales de promoción. Cada desplazamiento modifica su recepción, pero mantiene ciertos rasgos reconocibles que permiten identificarlo como imagen religiosa cusqueña. Esta circulación explica que su valor público no se reduzca al

momento de la compra y que la obra pueda seguir produciendo afectos, recuerdos y significados después de la feria (Sachs-Hombach, 2022).

2.2.7. Transformación del arte cusqueño y nuevos lenguajes de representación popular

El arte cusqueño contemporáneo ha experimentado una transformación significativa en sus temas, materiales y formas de presentación. Vera Tyuleneva señala que “uno de los rasgos más notables del panorama artístico cusqueño de la última década es el relativo silencio que se ha formado alrededor de los incas y el glorioso pasado imperial” (Tyuleneva, 2011, p. 344). Este cambio permite comprender que el arte cusqueño no permanece encerrado en una iconografía fija, sino que se renueva mediante nuevas sensibilidades, técnicas y formas de representación.

En la presente investigación, esta transformación resulta importante porque permite ubicar al Niño Manuelito dentro de una tradición artística viva. Su imagen no debe ser entendida como una reproducción estática del Niño Jesús, sino como una representación popular que puede actualizarse mediante materiales, gestos, vestimentas, ornamentos y composiciones propias del contexto cusqueño.

El Santurantikuy, habitualmente conocido como una feria de arte popular y religioso, también ha sido vinculado con procesos de renovación artística. A partir de la década del 2000, la feria acogió exposiciones de arte contemporáneo organizadas por el colectivo Taller 4. Tyuleneva menciona que “ya en la década de 2000, en ausencia de Carreño, salió del Taller 4 la serie de exposiciones de arte contemporáneo titulada ‘Santurantikuy’” (Tyuleneva, 2011, p. 346). Esta referencia permite considerar al Santurantikuy también como un espacio en el que las formas artísticas tradicionales pueden entrar en diálogo con propuestas contemporáneas.

Los artistas cusqueños han incorporado técnicas mixtas, materiales reciclados y nuevos procedimientos en sus obras, desdibujando las fronteras entre diferentes disciplinas artísticas. Tyuleneva describe este fenómeno señalando que “las fronteras entre diferentes artes se

vuelven cada vez más borrosas. El casillero de lo que acostumbramos llamar ‘géneros artísticos’ perdió sus ángulos rectos y se parece ahora a una esponja, maleable y porosa” (Tyuleneva, 2011, p. 343). Esta idea resulta útil para analizar las representaciones contemporáneas del Niño Manuelito, ya que algunas piezas pueden incorporar materiales y estilos diversos sin perder su vínculo con la tradición religiosa y popular.

La teoría de Goodman (2010) permite comprender esta diversidad como una ampliación de los lenguajes mediante los cuales el arte simboliza. Un cambio de material o técnica no constituye solamente una variación superficial, pues modifica las propiedades que la obra puede ejemplificar y expresar. Una figura realizada en maguey, madera, cerámica, metal o porcelana fría organiza de manera distinta el volumen, la textura, el peso visual y la relación con la luz. En las representaciones del Niño Manuelito, esas decisiones pueden reforzar la fragilidad, la solemnidad, la cercanía o el carácter popular de la imagen. Analizar la transformación del arte cusqueño requiere, por tanto, atender a la manera en que cada lenguaje material abre posibilidades específicas de significado.

Danto (2002) añade que las transformaciones del arte no se comprenden únicamente por la sucesión de estilos, sino por los cambios en las interpretaciones que permiten reconocer algo como obra. En el arte cusqueño contemporáneo, una imagen religiosa tradicional puede ingresar a nuevas condiciones de exhibición sin perder necesariamente su sentido devocional.

La misma figura puede ser contemplada como parte de un nacimiento, presentada en un concurso o reconocida por su elaboración formal. Estos contextos no producen automáticamente el valor artístico, pero hacen visibles distintos aspectos de la pieza. La interpretación debe explicar cómo la obra sostiene su identidad mientras cambia el modo en que es mostrada y recibida (Danto, 2002).

El arte cusqueño enfrenta una tensión constante entre su función artística y su comercialización dentro del turismo. Según Tyuleneva, “la escasa venta de arte en el Cusco

está orientada principalmente hacia los turistas. Pero entre los miles y miles de visitantes extranjeros hay un porcentaje mínimo que realmente podría estar interesado en el arte contemporáneo” (Tyuleneva, 2011, p. 358). Esta tensión también puede observarse en el Santurantikuy, donde el Niño Manuelito circula entre la devoción, el arte popular y el mercado. Sin embargo, la presencia comercial de una pieza no elimina automáticamente su valor estético; más bien exige diferenciar entre una producción repetitiva y una obra con singularidad formal, cuidado técnico y densidad simbólica.

La Escuela de Bellas Artes Diego Quispe Tito ha sido un actor importante en la formación de artistas cusqueños, aunque algunos sectores han cuestionado su orientación tradicional. Tyuleneva menciona que “la ruptura de las nuevas generaciones con el indigenismo [...] comenzó alrededor del 1987, con el surgimiento del famoso grupo Taller 4, liderado por José Luis Carreño” (Tyuleneva, 2011, p. 345). En este sentido, el arte cusqueño contemporáneo permite comprender que la tradición no desaparece, sino que se transforma. Esta transformación ofrece un marco adecuado para estudiar al Niño Manuelito como imagen sagrada, obra popular y representación estética en el contexto del Santurantikuy.

2.2.8. Reconfiguración simbólica de la imagen religiosa popular

La presente investigación no asume el mito ni el sincretismo como ejes centrales del estudio, debido a que el objeto principal no es la cosmovisión andina en general, sino el Niño Manuelito como representación artística dentro del Santurantikuy. Sin embargo, resulta necesario reconocer que las imágenes religiosas populares se configuran históricamente mediante procesos de apropiación, reinterpretación y actualización simbólica.

El mito ha sido una forma fundamental mediante la cual las comunidades explican su realidad y otorgan sentido a sus prácticas. Según Limón (2017), “los mitos no son historias falsas ni una amalgama desordenada de motivos, como usualmente se ha venido suponiendo. Para ambos autores, los mitos son historias verdaderas ya que es así como las consideran los

que las transmiten” (p. 26). No obstante, para esta investigación no es necesario desarrollar relatos míticos como los Hermanos Ayar, porque ello desviaría el estudio hacia la mitología andina. Lo relevante es comprender que las imágenes religiosas populares también pueden sostener sentidos profundos dentro de una comunidad.

Cassirer comprende el mito y la religión como formas simbólicas mediante las cuales el ser humano organiza la experiencia y construye un mundo significativo. Esto no implica que toda imagen religiosa deba explicarse a partir de un relato mítico específico. Su aporte permite, más bien, reconocer que la percepción de lo sagrado está mediada por símbolos, ritos e imágenes compartidas. En esta tesis, dicho planteamiento funciona como marco de delimitación. El Niño Manuelito participa de un universo religioso y simbólico, pero el análisis no reconstruirá una mitología general ni buscará demostrar una fusión de sistemas culturales. La atención se mantendrá en la forma concreta de la imagen, en los sentidos que hace posibles y en la experiencia estética que produce dentro del Santurantikuy (Cassirer, 1967).

En el caso del Niño Manuelito, el sentido simbólico no proviene de un mito andino específico, sino de su condición de imagen sagrada y popular. Esta imagen concentra significados vinculados con la infancia divina, la ternura, la protección, la presencia religiosa, la devoción familiar y la experiencia estética. Por ello, su análisis debe orientarse hacia la forma visible de la obra y hacia los sentidos que esta forma produce dentro del Santurantikuy.

El estudio del sincretismo ha permitido explicar históricamente la relación entre tradiciones religiosas distintas en el contexto andino. Marzal (1989) señala que la evangelización en Cusco produjo una integración compleja entre el catolicismo y las religiones indígenas. Sin embargo, en la presente tesis el sincretismo no será empleado como categoría principal, sino únicamente como antecedente contextual para comprender la formación histórica de ciertas imágenes religiosas cusqueñas.

Bajo esta delimitación, el Niño Manuelito no será analizado como simple resultado de una mezcla cultural, sino como una representación estética concreta. Su importancia filosófica radica en la manera en que su forma, materialidad, gesto, vestimenta y ornamentación permiten producir sentido. Por ello, el análisis se centrará en la imagen como símbolo, obra de arte popular y experiencia estética, antes que en explicar su origen como síntesis cultural.

Según Ángel-Bravo (2021), el arte popular y la artesanía son espacios donde lo tradicional y lo contemporáneo pueden converger, manteniendo vivas ciertas expresiones culturales. Este aporte permite comprender que la representación del Niño Manuelito puede actualizarse en materiales, técnicas y estilos sin perder su dimensión religiosa y estética. Así, la obra popular no debe verse como repetición pasiva de una tradición, sino como una producción sensible que puede renovar sus formas de aparición.

En consecuencia, este apartado permite ubicar al Niño Manuelito dentro de una tradición religiosa popular que se actualiza visualmente. La imagen no será estudiada como mito, ni como sincretismo en sentido amplio, sino como una obra simbólica que adquiere valor estético en el Santurantikuy. Con ello, la tesis conserva el trasfondo cultural necesario, pero mantiene su orientación principal hacia la filosofía del arte.

Capítulo III. Desarrollo Temático

3.1. Elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética

La primera cuestión consiste en determinar por qué el Niño Manuelito puede ser comprendido como símbolo estético y no únicamente como un signo religioso reconocible. Una señal remite a un contenido relativamente delimitado; el símbolo, en cambio, conserva una profundidad que no se agota en la identificación inmediata de aquello que representa. Quien observa la pieza reconoce al Niño Jesús, pero esa identificación todavía no explica la ternura del rostro, la fragilidad del cuerpo, el movimiento de las manos, el cuidado expresado en la vestimenta o la cercanía afectiva que la imagen puede suscitar. El análisis filosófico comienza precisamente donde termina el simple reconocimiento del tema.

Cassirer permite dar el primer paso de esta interpretación. Para el filósofo, las formas simbólicas no copian pasivamente una realidad ya constituida, sino que organizan la experiencia y ofrecen una manera humana de habitarla. Por eso afirma que “cada símbolo sensible es también el portador de una significación puramente espiritual” (Cassirer, 2016). En el Niño Manuelito, la forma sensible está compuesta por el cuerpo modelado, el color, la textura, la postura, el vestido y los ornamentos; sin embargo, la unidad de esos elementos conduce a significados que no son materiales en el mismo sentido. La arcilla no es ternura y la tela no es cuidado, pero el modo en que ambas son trabajadas puede hacer perceptibles esas cualidades.

Ricoeur añade algo decisivo a la propuesta de Cassirer. Si el símbolo organiza la experiencia, también la mantiene abierta a la interpretación. En su teoría, el símbolo posee una estructura de doble sentido: ofrece una significación directa y, al mismo tiempo, un excedente que no puede reducirse a una lectura literal (Ricoeur, 2006). Aplicado a la imagen estudiada, el primer sentido permite decir que se trata del Niño Jesús; la segunda pregunta qué forma de infancia divina aparece ante la mirada. Puede ser una infancia serena, sufriente, juguetona,

vulnerable o festiva. El símbolo no oculta arbitrariamente un mensaje secreto, sino que hace posible que la forma visible sea comprendida en varios niveles.

El diálogo entre Cassirer y Ricoeur evita dos reducciones. La primera consistiría en tratar al Niño Manuelito como una figura cuyo significado ya está completamente fijado por la doctrina religiosa. La segunda sería atribuirle cualquier sentido sin atender a la obra concreta. El símbolo es abierto, pero no indeterminado. Sus posibilidades nacen de la configuración de la pieza, de la tradición en la que aparece y de la experiencia del receptor. Por ello, no basta afirmar que la imagen representa protección, sufrimiento o alegría; es necesario mostrar qué decisiones formales sostienen esa interpretación.

En este punto, puede precisarse el modo en que una obra visual produce significado. Una imagen puede denotar aquello que representa, ejemplificar propiedades que posee y expresar cualidades mediante una ejemplificación metafórica (Goodman, 2010). El Niño Manuelito denota al Niño Jesús, pero también puede ejemplificar la delicadeza del modelado, la suavidad de una textura, la tensión de una postura o la luminosidad de ciertos colores. Cuando esas propiedades se articulan, la pieza puede expresar serenidad, dolor, inocencia o cercanía. Así, el contenido religioso no está separado de la forma: se vuelve visible a través de ella.

El rostro constituye uno de los núcleos simbólicos más importantes. Los ojos abiertos o entrecerrados, la dirección de la mirada, la forma de la boca, el volumen de las mejillas y el tratamiento del cabello modifican radicalmente la presencia de la figura. Un rostro sonriente aproxima la imagen a la alegría y al juego; uno lloroso introduce sufrimiento y vulnerabilidad; uno sereno favorece el recogimiento. Estas posibilidades no son simples estados psicológicos agregados desde fuera, porque dependen de relaciones perceptibles entre líneas, volúmenes y gestos. La expresión adquiere valor simbólico cuando el rostro deja de ser un detalle anatómico y se convierte en el lugar desde el cual la obra se dirige al espectador.

Algo semejante ocurre con las manos y la postura corporal. Las manos abiertas pueden sugerir acogida; los brazos recogidos, intimidad; el cuerpo sentado, cercanía con la infancia cotidiana; el cuerpo recostado, fragilidad y necesidad de cuidado. La posición de los pies, el giro de la cabeza y la inclinación del torso orientan la lectura de la pieza, pues el cuerpo no permanece neutral. Para Goodman, estas propiedades forman parte de aquello que la imagen ejemplifica y expresa, por lo que no pueden separarse de su significado estético (Goodman, 2010).

La vestimenta también actúa como símbolo, pero su sentido no depende únicamente de la presencia de motivos cusqueños. El color, el bordado, la proporción del traje respecto del cuerpo, la caída de la tela y la relación entre ornamento y figura pueden reforzar solemnidad, festividad, abrigo o cuidado. Cuando el vestido domina por completo la pieza, el cuerpo puede quedar reducido a soporte decorativo; cuando se integra a la postura y al gesto, contribuye a construir una unidad expresiva. De este modo, el análisis no pregunta solo qué ropa lleva el Niño, sino qué hace esa ropa dentro de la obra.

Los objetos que acompañan a la figura amplían la red simbólica. Una manta, una cuna, una silla, una aureola, un juguete o un pequeño elemento del nacimiento pueden situar al Niño Manuelito en relaciones de protección, descanso, juego, devoción o celebración. Sin embargo, la acumulación de atributos no garantiza densidad simbólica. Una pieza puede estar muy ornamentada y, pese a ello, carecer de unidad; otra puede trabajar con pocos elementos y alcanzar mayor fuerza expresiva. El símbolo estético se reconoce en la forma en que cada componente participa del conjunto y no en la cantidad de referencias incorporadas.

Calvo sitúa al Niño Manuelito dentro de la tradición de los niños cusqueños de nacimiento y muestra que la denominación posee un uso específicamente local (Calvo, 2017). Esta referencia histórica permite comprender por qué el espectador cusqueño no se enfrenta a una imagen desconocida. No obstante, el reconocimiento cultural es solo el punto de partida.

La filosofía del arte pregunta qué hace cada obra con esa tradición heredada. Una representación puede limitarse a repetir un modelo ya familiar, mientras otra reorganiza rostro, postura, materiales y vestimenta para hacer visible una interpretación particular de la infancia sagrada.

Por esta razón, el carácter simbólico del Niño Manuelito no se encuentra en un elemento aislado. Surge de la relación entre rasgos visibles y sentidos posibles. El rostro puede expresar ternura, pero la postura puede introducir fragilidad; la vestimenta puede señalar festividad, mientras la escala pequeña favorece cercanía. La obra reúne estas tensiones y permite que el espectador las interprete sin resolverlas por completo. Allí aparece su dimensión estética: el símbolo no funciona como una etiqueta, sino como una configuración sensible que hace pensar y sentir a la vez.

En consecuencia, los elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética son el rostro, la mirada, el gesto, la postura, las manos, la escala, la vestimenta, el color, la textura, la ornamentación y los objetos que lo acompañan, siempre que se encuentren integrados en una unidad formal. Su importancia no depende de que sean “andinos”, “cristianos” o “populares” por separado, sino de la manera en que, dentro de la pieza, hacen visible una experiencia de infancia divina, cercanía, cuidado y sacralidad. El símbolo estético se constituye, así, cuando la materia deja de ser únicamente materia y se vuelve portadora de un sentido abierto a la interpretación.

3.2. Forma, gesto, vestimenta y materialidad como componentes de una obra de arte popular

El segundo objetivo obliga a plantear una distinción que atraviesa toda la tesis: no toda representación del Niño Manuelito vendida en el Santurantikuy puede ser considerada automáticamente una obra de arte. La elaboración manual, la función religiosa o la presencia en una feria tradicional no bastan por sí solas. Para hablar de obra de arte popular se requiere

examinar cómo la pieza organiza su materia, cómo construye una forma, qué intención expresa y qué posibilidades de interpretación ofrece. La condición artística no se añade después de la fabricación, sino que se manifiesta en el modo mismo en que el objeto ha sido configurado.

Heidegger inicia esta discusión al recordar que toda obra posee un carácter de cosa: la talla está en la madera, la pintura en el color y la escultura en la materia. Sin embargo, la obra “consiste en algo más que en ese carácter de cosa” (Heidegger, 1996). Esta afirmación es especialmente útil para el Niño Manuelito. La madera, el maguey, la cerámica, el metal, la tela o la porcelana fría son indispensables, pero ninguno de esos materiales explica por sí solo el ser de la obra. Lo decisivo es lo que llega a aparecer mediante ellos: una cierta comprensión de la infancia, de lo sagrado y de la sensibilidad religiosa popular.

La propuesta de Heidegger permite evitar que la pieza sea evaluada únicamente por su utilidad. Una imagen puede servir para completar un nacimiento, sostener una práctica devocional o responder a una demanda comercial. Sin embargo, cuando su forma abre un ámbito de sentido, deja de agotarse en esa función inmediata. La obra hace visible una manera de relacionarse con el Niño Jesús, con la memoria familiar, con la celebración navideña y con el trabajo artesanal. En otras palabras, no solo ocupa un lugar en el pesebre: abre un mundo en el que materia, religión y experiencia se vuelven comprensibles entre sí (Heidegger, 1996).

Shiner ayuda a cuestionar la separación rígida entre artista y artesano. Su reconstrucción histórica muestra que la división moderna entre bellas artes y oficios manuales no existió siempre y que durante largos periodos la destreza, la belleza, la utilidad y la participación comunitaria formaron parte de una misma práctica (Shiner, 2004). Desde esta perspectiva, el origen artesanal del Niño Manuelito no lo coloca fuera del arte. La pregunta correcta no es si fue producido en un taller popular, sino cómo el oficio, la invención formal y el sentido simbólico se integran en la pieza concreta.

Dewey lleva esta discusión hacia la experiencia y la organización. Para él, la forma no es un molde exterior impuesto a una materia pasiva, sino el resultado de una selección y una coordinación capaces de conducir la experiencia hacia una unidad. Por eso, las condiciones materiales son necesarias, aunque no suficientes, para que exista una experiencia estética (Dewey, 2008). En el Niño Manuelito, la forma aparece cuando proporción, gesto, color, textura y ornamento dejan de competir entre sí y comienzan a sostener un movimiento común de la percepción.

La distinción de Dewey (2008) entre producto artístico y obra de arte resulta todavía más precisa. El producto es el objeto físico terminado; la obra acontece cuando ese objeto entra en interacción con la experiencia del receptor y organiza sus energías perceptivas y afectivas. Un Niño Manuelito puede estar técnicamente concluido y, sin embargo, permanecer débil como obra si sus elementos no generan una relación significativa. Por el contrario, una pieza formalmente sobria puede adquirir gran intensidad cuando conduce la mirada desde el rostro hacia las manos, del cuerpo hacia el vestido y de la materia hacia el sentido sagrado.

La materialidad cumple una función expresiva diferente en cada técnica. La madera conserva veta, dureza y peso; el maguey ofrece ligereza y una textura particular; la cerámica permite modelar volumen y detalle; el metal introduce brillo, resistencia y frialdad; el textil aporta flexibilidad, color y memoria del trabajo manual; la porcelana fría facilita precisión y repetición. Ningún material es superior por naturaleza.

Por su parte, Goodman permite comprender esta relación al señalar que una obra visual no solo representa, sino que ejemplifica propiedades. La textura rugosa de la madera, la suavidad de la tela, el brillo del metal o la translucidez de ciertos acabados se vuelven significativos cuando son seleccionados y mostrados por la pieza (Goodman, 2010). En un Niño Manuelito, una superficie delicadamente pulida puede reforzar serenidad; una textura visible puede subrayar el carácter manual; un contraste fuerte entre cuerpo y vestido puede

producir solemnidad o tensión. El material no es un soporte silencioso, sino parte del lenguaje de la obra.

El gesto debe analizarse del mismo modo. No basta describir que el Niño sonríe, llora, se sienta o extiende los brazos. La cuestión estética se encuentra en la manera en que esa acción se organiza corporalmente. Un gesto convincente articula rostro, cuello, manos, torso y piernas; uno débil aparece como una expresión añadida a una figura rígida. La obra de arte popular surge cuando el cuerpo entero participa del sentido y cuando la postura permite percibir una presencia, no solo identificar una actitud.

La vestimenta, por su parte, puede cumplir tres funciones simultáneas. Primero, protege y cubre el cuerpo representado. Segundo, sitúa la figura dentro de una tradición religiosa y festiva. Tercero, participa formalmente en la composición mediante pliegues, colores, bordados, volúmenes y contrastes. Cuando estas funciones se articulan, el vestido deja de ser accesorio y se convierte en parte de la obra. Cuando se incorpora de manera mecánica, puede ocultar la debilidad del modelado o convertir la pieza en un objeto puramente decorativo.

También la proporción es decisiva. La relación entre cabeza y cuerpo, el tamaño de las manos, el peso visual del vestido y la escala de los ornamentos determina el equilibrio de la figura. En el arte popular no corresponde exigir una anatomía académica como único criterio de calidad. Una desproporción puede ser expresiva y responder a una opción estilística. Sin embargo, debe distinguirse entre deformación significativa y descuido técnico. La primera organiza una visión; el segundo interrumpe la unidad de la obra.

Por ello, la evaluación filosófica del Niño Manuelito no puede basarse en la oposición simple entre “bien hecho” y “mal hecho”. Una pieza puede poseer gran virtuosismo y ser convencional, mientras otra puede presentar una técnica menos refinada y, aun así, producir una interpretación singular. La destreza es importante porque permite dominar la materia, pero el dominio técnico alcanza valor artístico cuando sirve a una forma y a un sentido. La obra

popular no se define por la perfección industrial ni por la improvisación espontánea, sino por una relación lograda entre oficio, decisión y expresión.

La condición de obra de arte popular puede reconocerse, entonces, mediante cinco criterios relacionados. El primero es la composición formal, es decir, la unidad entre las partes. El segundo es la intencionalidad estética, visible en decisiones que van más allá de cumplir una función utilitaria. El tercero es la singularidad, entendida no como novedad absoluta, sino como interpretación propia de un modelo heredado. El cuarto es la densidad simbólica, que permite que la pieza produzca sentidos sin reducirse a un mensaje fijo. El quinto es la capacidad de generar en el receptor una experiencia de percepción e interpretación.

Estos criterios no convierten la investigación en un tribunal que separa objetos legítimos e ilegítimos de manera definitiva. Sirven para argumentar por qué ciertas piezas pueden ser comprendidas filosóficamente como obras. La diferencia entre artesanía, objeto devocional, mercancía y obra de arte no siempre es excluyente. Una misma pieza puede pertenecer a esos ámbitos a la vez. Lo importante es mostrar que su función comercial o religiosa no agota su significado y que la forma posee una consistencia capaz de sostener una experiencia estética.

3.3. Imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito

El tercer objetivo examina una tensión particular. El Niño Manuelito puede ser contemplado como obra de arte popular, pero antes y junto a esa condición funciona como imagen religiosa. Si se lo estudia únicamente desde la estética moderna, se corre el riesgo de olvidar que su recepción se encuentra vinculada con la devoción, el nacimiento familiar y la celebración cristiana. Si se lo considera solo como objeto de fe, se deja de lado la manera en que forma, materia y composición producen una experiencia sensible. La imagen exige, por tanto, una lectura capaz de mantener juntas la sacralidad y la dimensión artística.

Por su parte, Belting (2009) ofrece una base importante para esta lectura al distinguir la historia de la imagen de la historia del arte. En las prácticas religiosas anteriores al concepto

moderno de arte, muchas imágenes eran tratadas como presencias personales y como objetos de culto, no simplemente como representaciones destinadas a la contemplación estética. Esta perspectiva resulta pertinente para el Niño Manuelito, porque su sentido no comienza en una galería o en un museo. La pieza es llevada al hogar, integrada al nacimiento, cuidada, vestida y reconocida dentro de una relación devocional.

La observación de Belting no obliga a negar el valor artístico de la imagen. Más bien permite comprender que ese valor se superpone a una historia de uso y de presencia. La imagen religiosa no se vuelve obra únicamente cuando abandona el culto; puede conservar su función devocional y, al mismo tiempo, ser apreciada por su elaboración formal. En el Niño Manuelito, esta doble condición se vuelve visible cuando la persona contempla el rostro, valora el modelado y el vestido, pero también se dirige a la figura como parte de una experiencia de fe.

Eliade ayuda a precisar la experiencia de sacralidad. Según Eliade (1981), “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente” (p. 10). La imagen no es sagrada porque su materia deje de ser madera, cerámica o tela, sino porque dentro de una práctica religiosa permite que la realidad cotidiana sea orientada hacia una dimensión distinta. En este marco, el objeto visible puede comprenderse como lugar de manifestación y no como simple decoración. En el nacimiento familiar, la presencia del Niño organiza el espacio y diferencia un centro simbólico dentro del hogar.

El espacio sagrado permite fundar un mundo y ordenar una experiencia que, de otro modo, permanecería dispersa (Eliade, 1981). En torno al Niño Manuelito se disponen las demás figuras, se construye el pesebre y se organiza el gesto familiar de contemplar o celebrar. La composición material del nacimiento reproduce, en pequeña escala, una orientación espiritual: la figura del Niño no es un elemento más, sino el centro desde el cual el conjunto adquiere sentido.

Ricoeur (2006) introduce una precaución necesaria. La imagen sagrada no debe confundirse con una presencia literal de aquello que representa. Su fuerza simbólica se encuentra en el doble sentido: muestra algo visible y, a la vez, remite a una dimensión que excede esa visibilidad. El Niño Manuelito hace presente la infancia de Cristo mediante una forma concreta, pero no la encierra en el objeto. La pieza conserva una distancia que permite la interpretación, la devoción y la contemplación sin convertir la materia en una equivalencia absoluta de lo divino.

La presencia, entonces, no significa que la figura posea una vida propia, sino que produce una relación. El espectador siente que la imagen “está ahí” de un modo diferente al de un objeto indiferente. Esa diferencia surge de la dirección de la mirada, de la postura, del tamaño, de la cercanía corporal y de las prácticas que rodean a la pieza. Las imágenes religiosas han alcanzado zonas profundas de la experiencia y han actuado dentro de relaciones sociales que no pueden explicarse únicamente mediante el análisis de estilos (Belting, 2009).

Sachs-Hombach (2022) permite comprender por qué la imagen puede afectar antes de ser explicada conceptualmente. Las imágenes estructuran experiencias y movilizan emociones debido a la forma particular en que el contenido visual es procesado por el espectador. En el Niño Manuelito, un rostro lloroso puede provocar compasión antes de que se formule una interpretación; una sonrisa puede generar cercanía; un cuerpo pequeño y recostado puede despertar cuidado. La respuesta sensible no reemplaza la reflexión, pero constituye su punto de partida.

Esta dimensión afectiva explica por qué la sacralidad no depende únicamente de conocer una doctrina. Una persona puede vincularse con la imagen a través de memorias familiares, celebraciones navideñas o experiencias de protección y ternura. La forma visible convoca esos recuerdos y los reorganiza en el presente. Por ello, la presencia del Niño

Manuelito no se limita a representar un acontecimiento pasado; reactualiza una relación en cada nueva instalación del nacimiento y en cada encuentro con la pieza.

El cuidado material también forma parte de esta presencia. Vestir al Niño, protegerlo, repararlo, guardarlo durante el año y volver a colocarlo en diciembre son acciones dirigidas a un objeto, pero cargadas de significado. La imagen participa de una temporalidad que alterna ocultamiento y aparición. Desde la filosofía del arte, estas prácticas son relevantes porque muestran que la recepción no ocurre en un instante aislado. La obra es experimentada en la duración, en la repetición y en el vínculo familiar.

La sacralidad tampoco anula la percepción estética. La persona devota puede atender a la armonía del rostro, a la calidad del vestido, al acabado de la piel o a la expresividad de la postura. De igual modo, alguien que aprecia la pieza artísticamente puede reconocer su función religiosa. Ambas formas de recepción pueden coexistir y enriquecerse. El problema surgiría solo si una de ellas pretendiera agotar por completo a la otra.

Por esta razón, el Niño Manuelito no debe ser reducido ni a ídolo material ni a escultura autónoma. Se trata de una imagen cuya presencia se forma en la relación entre visibilidad, tradición, práctica y experiencia. Su carácter sagrado proviene del horizonte religioso que la reconoce; su valor estético, de la manera en que esa presencia ha sido configurada sensiblemente. La obra no “demuestra” lo divino, pero hace posible que la mirada se oriente hacia la cercanía, la vulnerabilidad y la ternura de la infancia sagrada.

3.4. Tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial

El cuarto objetivo aborda uno de los problemas más delicados de la investigación. El Santurantikuy reúne piezas singulares, obras premiadas, modelos transmitidos dentro de talleres familiares, reproducciones artesanales y productos estandarizados para la venta. Por ello, no basta oponer una obra única “auténtica” a una copia “sin valor”. La relación resulta más compleja de lo que plantea una oposición simple entre original y copia. Una tradición

necesita repetir motivos para mantenerse reconocible, pero la repetición puede llegar a debilitar la decisión creadora cuando se convierte en fabricación mecánica.

Benjamin (2003) ofrece una categoría central para pensar esta tensión: el aura, entendida como “el aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (p. 47). En una pieza singular del Niño Manuelito, el aura puede relacionarse con su aquí y ahora, con las huellas del trabajo manual, con la historia de su creación y con la presencia irrepetible de determinados gestos o acabados. No se trata de una propiedad mágica, sino de una forma de recepción vinculada con la autenticidad y la distancia que conserva la obra.

La distinción benjaminiana entre valor de culto y valor de exhibición permite observar cómo cambia la función de la imagen. El valor de culto se relaciona con su uso ritual; el valor de exhibición, con su capacidad de hacerse visible y circular públicamente (Benjamin, 2003). El Niño Manuelito reúne ambos valores. En el hogar puede integrarse al nacimiento y a la práctica religiosa; en la feria se expone, se compara, se fotografía, se premia y se vende. El paso de un ámbito a otro no elimina necesariamente la sacralidad, pero modifica la manera en que la pieza es atendida.

Benjamin (2003) recuerda que la obra siempre ha podido ser reproducida, aunque la reproducción técnica introduce una transformación histórica por su capacidad de multiplicar apariciones y separarlas del contexto originario. En el Santurantikuy, este problema no se presenta únicamente mediante máquinas. También aparece cuando un modelo exitoso es repetido numerosas veces, cuando una pieza premiada se convierte en patrón comercial o cuando las variaciones entre ejemplares dejan de responder a decisiones estéticas y pasan a ser accidentes mínimos de fabricación.

La multiplicación puede acercar la imagen a más personas, facilitar su incorporación a los hogares y sostener económicamente el oficio artesanal. Por ello, no debe juzgarse de manera exclusivamente negativa. El problema surge cuando la aparición masiva sustituye la atención

por la singularidad y cuando la pieza es producida para ser reconocida rápidamente, sin una elaboración capaz de sostener una experiencia más profunda. La reproducción coloca una aparición masiva en lugar de la aparición única y transforma la relación con la tradición (Benjamin, 2003).

En las artes visuales autográficas, la identidad histórica del objeto y su producción material poseen una importancia que no puede reemplazarse simplemente mediante una copia correctamente ejecutada (Goodman, 2010). Una representación artesanal del Niño Manuelito puede basarse en un modelo común, pero cada ejemplar conserva huellas particulares en el modelado, el color, la costura y el acabado. Estas diferencias no garantizan por sí mismas valor artístico, aunque muestran que la repetición artesanal no equivale exactamente a la reproducción industrial.

La noción de singularidad debe entenderse, entonces, de forma gradual. Una obra no tiene que ser absolutamente inédita para ser singular. El Niño Manuelito pertenece a una iconografía compartida; si abandonara todos sus rasgos reconocibles, dejaría de ser identificado dentro de esa tradición. La singularidad aparece cuando el artesano interpreta el motivo mediante una combinación propia de proporciones, gesto, materialidad y composición. La obra conserva la memoria del modelo, pero no se limita a duplicarlo.

Por su parte, Shiner (2004) refuerza esta lectura al mostrar que el trabajo artesanal ha estado históricamente vinculado con la repetición de técnicas y formas sin quedar por ello privado de invención. El oficio se aprende reproduciendo procedimientos, observando a maestros y trabajando dentro de convenciones. La creatividad no consiste necesariamente en romper con toda tradición, sino en encontrar posibilidades dentro de ella. En el caso del Niño Manuelito, la continuidad del modelo religioso puede convivir con decisiones personales que modifiquen su expresión.

Una pieza premiada o de concurso concentra especialmente esta tensión. El reconocimiento público puede destacar una obra por su calidad formal y su propuesta particular. Sin embargo, ese mismo éxito puede convertirla después en modelo de demanda. El artesano puede reproducirla para responder a compradores, y otros talleres pueden imitar sus rasgos. La obra original no pierde retroactivamente su valor, pero su recepción cambia cuando se encuentra rodeada de versiones que repiten su apariencia sin compartir necesariamente el proceso o la intención que la originó.

También el mercado modifica la escala de producción. Cuando el tiempo de elaboración se reduce, algunos detalles se simplifican, ciertos materiales son reemplazados y la composición se ajusta a tamaños fáciles de transportar. Estas decisiones no son siempre una degradación; pueden generar nuevas soluciones formales. Sin embargo, deben evaluarse según el efecto que producen. Una simplificación puede alcanzar claridad expresiva o convertirse en empobrecimiento. Un material económico puede ser trabajado creativamente o utilizado solo para abaratar costos.

La diferencia entre obra y mercancía tampoco depende del precio. Una pieza costosa puede ser repetitiva y una obra de menor valor comercial puede poseer gran fuerza estética. El mercado establece equivalencias monetarias, pero la filosofía del arte examina relaciones de sentido. La pregunta no es cuánto cuesta el Niño Manuelito, sino cómo su forma sostiene la experiencia y qué ocurre cuando las exigencias de venta orientan por completo la producción.

Por ello, la reproducción comercial puede generar al menos tres efectos. Primero, amplía la circulación de la imagen y fortalece su reconocimiento público. Segundo, modifica el vínculo con la singularidad, porque el espectador se acostumbra a encontrar modelos semejantes. Tercero, puede desplazar la atención desde la experiencia hacia la adquisición rápida. Estos efectos no se presentan siempre con la misma intensidad. Cada pieza y cada forma de producción deben ser analizadas en su situación concreta.

La tensión no se resuelve defendiendo una pureza artesanal imposible. El Santurantikuy es también un espacio de intercambio económico y los artesanos necesitan vender su trabajo. Negar esta dimensión conduciría a idealizar la tradición y a separar el arte de las condiciones reales de su producción. La tarea filosófica consiste en reconocer cómo economía, oficio y estética se relacionan, y en defender que la necesidad comercial no debe volver irrelevantes la forma, la singularidad y la interpretación.

3.5. Fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito

El quinto objetivo desplaza la mirada desde la pieza aislada hacia el encuentro que se produce en torno a ella. El Santurantikuy no es el objeto total de la investigación, pero sí constituye una condición decisiva para la experiencia del Niño Manuelito. La plaza, la cercanía de la Navidad, la reunión de artesanos, compradores y visitantes, y la exposición pública de las imágenes modifican la forma de percepción. La obra no aparece en un vacío neutral: se presenta dentro de una temporalidad festiva y comunitaria.

El juego señala que la obra no permanece inmóvil frente a un espectador pasivo, sino que se realiza en un movimiento de participación; el símbolo muestra que lo particular hace presente un sentido más amplio; la fiesta reúne a la comunidad en un tiempo compartido (Gadamer, 1991). Estas tres categorías convergen en el Santurantikuy. El Niño Manuelito es observado, comparado e interpretado mientras la feria organiza un acontecimiento que involucra tanto a quienes crean como a quienes reciben las obras.

La idea de juego permite comprender que la experiencia no consiste en extraer un mensaje fijo de la pieza. La mirada se desplaza entre rostro, cuerpo, vestido y material; compara obras, reconoce semejanzas, percibe diferencias y completa sentidos. Gadamer sostiene que el juego posee un movimiento que excede a los participantes, pues no depende únicamente de la intención subjetiva de quien juega (Gadamer, 2003). Del mismo modo, el encuentro con el

Niño Manuelito puede conducir al espectador hacia asociaciones y afectos que no estaban completamente previstos por el artesano.

La fiesta modifica también la experiencia del tiempo. No se vive como una jornada cualquiera, sino como una celebración que retorna y adquiere sentido precisamente en su repetición. Gadamer expresa esta autonomía señalando que “se celebra la fiesta porque está ahí” (Gadamer, 2003, p. 82). El 24 de diciembre, la presencia de las obras se vincula con una expectativa compartida. La cercanía del nacimiento de Jesús, la memoria de ferias anteriores y la preparación de los nacimientos familiares otorgan a la contemplación un espesor que no tendría en cualquier otro momento del año.

La obra de arte acontece cuando el objeto entra en relación activa con el receptor y conduce percepciones, emociones y significados hacia una consumación (Dewey, 2008). El recorrido por el Santurantikuy incluye sonidos, conversaciones, clima, movimiento, comparación de puestos y contacto con materiales. La experiencia estética del Niño Manuelito se forma dentro de ese ambiente, aunque la pieza conserva una organización propia que permite distinguirla del ruido general de la feria.

Esto significa que el contexto no produce automáticamente el valor artístico. Una pieza débil no se convierte en obra solo por encontrarse en una celebración. Sin embargo, la fiesta crea condiciones de atención y de sentido que influyen en su recepción. La persona no contempla únicamente una figura; la reconoce como parte de una práctica navideña, de un encuentro con artesanos y de una decisión sobre aquello que llevará al hogar. La percepción estética se entrelaza con memoria, expectativa y participación.

La comunidad interviene de varias maneras. Los artesanos comparten técnicas y modelos; las familias transmiten formas de instalar y cuidar el nacimiento; los visitantes comparan, comentan y valoran; las instituciones premian ciertas piezas y les otorgan visibilidad. Ninguna de estas acciones decide por sí sola qué es arte, pero todas forman un

horizonte de recepción. La obra adquiere una presencia pública que permite que su sentido sea discutido y reconocido.

Esta afirmación no debe usarse para convertir el capítulo en una descripción general de identidad cultural. Su valor aquí es más preciso: muestra que la percepción de la obra se forma mediante hábitos, recuerdos y prácticas compartidas. El Niño Manuelito es recibido de manera distinta por quien reconoce la tradición del nacimiento cusqueño y por quien lo observa por primera vez, aunque ambos pueden experimentar su forma (Dewey, 2008).

La conversación con el artesano añade otra dimensión. Conocer el material, el tiempo de trabajo, la intención del gesto o la historia de una técnica puede ampliar la percepción sin reemplazarla. La explicación no debe imponer un único significado, pero ofrece elementos para comprender decisiones que podrían pasar desapercibidas. En este intercambio, la obra se presenta como resultado de un oficio y no como producto anónimo. La comunidad estética incluye, así, la palabra de quien crea y la interpretación de quien recibe.

El acto de elegir una pieza también forma parte de la experiencia. La persona compara tamaños, expresiones, materiales y precios, pero la decisión no siempre responde a un cálculo utilitario. Puede sentirse atraída por una mirada, por la delicadeza de las manos o por la forma en que el vestido recuerda una experiencia familiar. La adquisición comercial no elimina necesariamente la contemplación; puede ser la consecuencia de una relación estética y afectiva. Sin embargo, la rapidez del consumo también puede reducir la obra a un objeto de compra inmediata.

Al mostrarse públicamente, la imagen se vuelve accesible a una audiencia amplia y puede ser apreciada fuera del espacio doméstico (Benjamin, 2003). La feria amplía el encuentro con el Niño Manuelito, pero también lo somete a comparación constante, fotografía y circulación visual. La exposición puede intensificar su presencia o volverla parte de una saturación de imágenes. El resultado depende de la atención que la obra sea capaz de sostener.

La incorporación posterior al hogar prolonga la experiencia. La pieza deja la plaza, pero no pierde necesariamente el sentido adquirido allí. Se integra al nacimiento, entra en relación con otras figuras y participa de una práctica familiar. Dewey (2008) sostiene que la obra concentra y amplía la experiencia inmediata, convocando al receptor a organizar imaginativamente sus significados. El Niño Manuelito puede, por ello, continuar actuando más allá del momento de compra, generando nuevas relaciones cada vez que vuelve a ser contemplado.

La fiesta y la comunidad no son, entonces, adornos externos del objeto. Constituyen el horizonte en el que la imagen aparece como obra pública, devocional y popular. La experiencia estética no separa completamente la identidad de la obra de sus modos de interpretación (Gadamer, 1991). En el Santurantikuy, esa identidad se mantiene a través de múltiples encuentros: la creación en el taller, la exposición en la plaza, la elección del público y la integración en el hogar.

3.6. Sentido estético y filosófico del Niño Manuelito: tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística

El último objetivo reúne los argumentos anteriores para determinar qué sentido estético y filosófico expresa el Niño Manuelito. Esta tarea no consiste en atribuirle una esencia cultural cerrada ni en convertirlo en representación total del Cusco. Se trata de comprender cómo una imagen particular, producida dentro de una tradición religiosa y artesanal, puede hacer visible una forma de experiencia. Su sentido surge de la relación entre símbolo, obra, sacralidad, singularidad y recepción festiva.

Cassirer (2016) muestra que el ser humano no se limita a recibir el mundo, sino que lo configura mediante formas simbólicas. Ricoeur (2006) añade que esas formas no poseen un sentido completamente transparente, porque necesitan interpretación. El Niño Manuelito puede comprenderse desde este diálogo: la pieza organiza una experiencia de infancia sagrada

mediante formas visibles y, al mismo tiempo, deja abierta la pregunta por aquello que expresa. No es un símbolo porque esconda un código, sino porque hace posible pensar más de lo que presenta literalmente.

Ese excedente de sentido se sostiene en la forma. El rostro, el gesto, la postura, la vestimenta y la materia no acompañan a una idea ya terminada, sino que la constituyen. Goodman permite decir que la obra denota, ejemplifica y expresa; Dewey muestra que esas propiedades se vuelven obra cuando organizan una experiencia (Goodman, 2010, pp. 51-95; Dewey, 2008, pp. 182-183). Por ello, el sentido filosófico del Niño Manuelito no se encuentra detrás de la imagen como una explicación oculta. Se produce en la interacción entre lo que la pieza muestra y lo que el receptor logra comprender.

La materia es indispensable, pero la obra dice algo más y hace aparecer un ámbito de verdad (Heidegger, 1996). En el Niño Manuelito, ese ámbito reúne la fragilidad humana y la cercanía de lo divino. La figura presenta a un Dios niño: pequeño, vulnerable, vestido, cuidado y situado en un espacio familiar. La obra vuelve sensible una relación que el concepto religioso podría formular de manera abstracta, pero que la imagen permite experimentar corporalmente.

La condición popular de la obra también posee sentido filosófico. Shiner (2004) demuestra que la separación entre arte y artesanía responde a una construcción histórica y no a una diferencia natural e inmutable. El Niño Manuelito cuestiona esa frontera porque reúne destreza manual, función religiosa, circulación comercial y experiencia estética. Su valor no depende de ingresar a un museo ni de abandonar el uso familiar. La obra muestra que el arte puede surgir en prácticas donde hacer, usar, contemplar y transmitir permanecen vinculados.

La tradición religiosa aporta el horizonte desde el cual la figura es reconocida. Las imágenes de culto fueron tratadas como presencias antes de ser clasificadas como obras de arte (Belting, 2009, pp. 5-12). Esta historia permite comprender por qué el Niño Manuelito no puede reducirse a una escultura autónoma. La pieza llega a la experiencia acompañada por

oraciones, nacimientos, cuidados y memorias. Sin embargo, esas prácticas no eliminan su forma; le otorgan una recepción específica en la que la contemplación estética y la devoción se cruzan.

La sensibilidad cusqueña debe entenderse aquí con cautela. No se trata de afirmar que todos los cusqueños sienten o interpretan de la misma manera. El término alude a decisiones visuales y afectivas que se han vuelto reconocibles dentro de la tradición local: determinadas formas de vestir al Niño, de enfatizar la ternura, de integrarlo al nacimiento, de utilizar materiales del oficio popular y de presentarlo dentro de la fiesta. Esa sensibilidad no es una esencia fija, sino una manera histórica y cambiante de configurar la imagen.

Calvo muestra que el Niño Manuelito constituye una denominación propia de los niños cusqueños de nacimiento y que su desarrollo se encuentra ligado a la feria del Santurantikuy (Calvo, 2017). El aporte filosófico de esta referencia no consiste en demostrar una identidad cultural general, sino en situar el objeto. La imagen tiene un nombre, una práctica y un contexto de aparición. A partir de esa base, la filosofía del arte puede preguntar cómo cada obra reelabora el motivo y qué sentido estético produce.

La experiencia artística surge cuando el espectador no se limita a reconocer el tema religioso, sino que se deja conducir por la organización de la obra. Dewey entiende que la experiencia estética alcanza integridad cuando materiales y significados avanzan hacia una consumación y no permanecen dispersos (Dewey, 2008). En el Niño Manuelito, esa unidad puede manifestarse cuando la mirada del rostro encuentra continuidad en la postura, cuando el vestido refuerza el gesto y cuando la materia elegida participa del clima expresivo.

Gadamer completa esta lectura al mostrar que la obra acontece como juego, símbolo y fiesta. La imagen no se encierra en sí misma, pues necesita la participación de quien la contempla; lo particular remite a un sentido más amplio; y la celebración ofrece un tiempo comunitario de encuentro (Gadamer, 1991). El Santurantikuy reúne esas dimensiones. La obra

se presenta públicamente, invita a una lectura y se incorpora a una fiesta que renueva su significado cada año.

Benjamin introduce la tensión que impide idealizar esta experiencia. La imagen circula en un mercado, puede repetirse y pasar del valor de culto al valor de exhibición. Esa transformación puede ampliar su alcance, pero también debilitar su singularidad cuando la reproducción sustituye la atención por el ejemplar intercambiable (Benjamin, 2003). El sentido filosófico del Niño Manuelito incluye, por tanto, una pregunta crítica sobre las condiciones en las que el arte popular se produce y se recibe.

Esta tensión no destruye necesariamente la obra. Una pieza puede ser vendida y conservar su fuerza; puede pertenecer a una serie artesanal y mantener diferencias significativas; puede ser devocional y producir experiencia estética. El problema aparece cuando alguna de esas funciones absorbe a las demás. Si la demanda comercial vuelve irrelevante la forma, la imagen se empobrece; si la apreciación estética desconoce su sacralidad, se vuelve incompleta; si la devoción impide atender a la elaboración, se pierde una parte de aquello que la pieza hace visible.

El Niño Manuelito expresa, así, una relación entre lo finito y lo infinito. Su cuerpo pequeño y material remite a una realidad sagrada; su rostro particular abre sentidos universales de fragilidad, cuidado y cercanía; su pertenencia a una tradición no anula la interpretación individual; su elaboración artesanal no impide que sea obra. Esta capacidad de reunir dimensiones sin confundirlas constituye uno de sus principales sentidos filosóficos.

También expresa una relación entre permanencia y cambio. El motivo del Niño Jesús se repite, pero cada artesano puede interpretarlo; la feria retorna, pero su contexto se transforma; la imagen conserva una función devocional, pero entra en circuitos de exhibición y mercado. La obra popular permanece viva porque no es idéntica a sí misma en cada aparición. Su continuidad depende de la posibilidad de ser nuevamente configurada y comprendida.

Por ello, el Niño Manuelito puede ser interpretado como símbolo, obra y experiencia estética. Es símbolo porque su materialidad porta un excedente de sentido; es obra cuando sus elementos forman una unidad expresiva y abren un mundo; es imagen sagrada porque participa de relaciones de presencia, cuidado y devoción; es experiencia estética porque se realiza en el encuentro entre pieza, espectador y contexto festivo. Ninguna de estas dimensiones basta por separado, pero juntas explican la complejidad filosófica de la representación.

Capítulo IV. Análisis y Discusión de los Hallazgos

4.1 Resultados del estudio

Los resultados se organizaron siguiendo el orden de los objetivos específicos y se construyeron mediante la lectura conjunta de las entrevistas realizadas a los artistas populares y del corpus visual de nacimientos vinculados con el Santurantikuy. Esta organización permitió desplazar el análisis desde una interpretación general de la feria hacia el Niño Manuelito como objeto central del estudio. En consecuencia, cada subcapítulo presenta primero los hallazgos obtenidos de los testimonios y de las imágenes, y luego establece un diálogo interpretativo con las categorías filosóficas desarrolladas en el marco teórico.

El hallazgo general mostró que el Niño Manuelito no fue comprendido por los artistas únicamente como una figura religiosa destinada al pesebre ni como un producto artesanal de temporada. En las piezas examinadas, la forma del cuerpo, el gesto, la vestimenta, los materiales, los ornamentos y el modo de exposición se articularon para producir una imagen con densidad simbólica y capacidad de generar una experiencia estética. La devoción, el oficio y la circulación comercial estuvieron presentes, pero ninguna de estas dimensiones explicó por sí sola el sentido de la obra.

Las entrevistas también evidenciaron que los artistas no separaron con rigidez la creación, la fe y la vida cotidiana. Al hablar del Niño Manuelito, recurrieron a nociones como ternura, cuidado, cercanía, familia, paciencia, identidad y memoria del oficio. De este modo, los resultados permitieron analizar una representación religiosa concreta que puede adquirir valor artístico dentro de una tradición popular viva. El Santurantikuy funcionó como el contexto donde dicha imagen se exhibe, se compara, se adquiere y se integra posteriormente al espacio familiar, pero el centro de los hallazgos permaneció en la configuración simbólica, formal y estética del Niño Manuelito.

La interpretación de estos resultados se apoyó en las categorías desarrolladas en las bases teóricas. A partir de Cassirer (2016), la imagen fue entendida como una forma simbólica que organiza la experiencia; para Ricoeur (2006), como una configuración abierta a un excedente de sentido; mientras que Gadamer (1991) y Dewey (2008) permitieron comprenderla como una obra cuyo significado se actualiza en la experiencia compartida. Estas perspectivas no sustituyeron los testimonios ni la lectura de las imágenes, sino que permitieron comprender filosóficamente los hallazgos obtenidos.

4.1.1 Elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética

El primer objetivo permitió identificar que el simbolismo del Niño Manuelito se configura mediante elementos visuales concretos y no a través de un significado añadido exteriormente a la pieza. El rostro infantil, la posición del cuerpo, las manos, la aureola, la vestimenta, los colores, la manta, la cuna y los objetos que acompañan la escena orientaron la interpretación de la imagen. Estos componentes hicieron visible al Niño Jesús, pero también comunicaron fragilidad, protección, alegría, sufrimiento, descanso y proximidad familiar.

Abedail Aller explicó que la vestimenta, los colores, las aureolas y los adornos no eran simples recursos decorativos, debido a que el público los reconocía como parte de una sensibilidad religiosa cercana. Daniel Estrada situó el valor simbólico en el detalle mínimo, especialmente en el bordado, la delicadeza de la ropa y el tiempo invertido en cada acabado. Claudia Sánchez, por su parte, atribuyó sentido a la cuna, la manta y la sillita, pues estos objetos expresaban una manera de recibir, proteger y cuidar al Niño dentro del hogar.

Los testimonios de Percy Trujillo y Germán Romero ampliaron este hallazgo al mostrar que el símbolo no se concentra únicamente en la solemnidad de la figura divina. En sus propuestas, el Niño podía aparecer sentado, riendo, llorando, moviendo las manos o tocándose el pie. La representación acercó así la infancia sagrada a comportamientos reconocibles de

cualquier niño. El gesto corporal no disminuyó la sacralidad, sino que volvió visible una divinidad próxima, vulnerable y afectivamente accesible.

Cassirer (2016) permite comprender esta relación entre apariencia y sentido cuando afirma que “cada símbolo sensible es también el portador de una significación puramente espiritual” (p. 79). Los resultados mostraron precisamente esa doble condición: la materia y la forma podían observarse de manera inmediata, mientras que su organización remitía a significados religiosos, afectivos y estéticos. De manera complementaria, el símbolo no se agotó en una interpretación literal, pues la imagen conservó un excedente que invitó a interpretarla desde la experiencia del espectador (Ricoeur, 2006).

En las cuatro primeras ilustraciones, los elementos simbólicos adquirieron configuraciones distintas. El nacimiento de Hilario Mendivil presentó figuras de cuellos alargados, vestimenta local y músicos populares; la escena de Sabino Tupa Llavilla acentuó la intimidad doméstica mediante el vestido bordado y la disposición familiar; la composición textil de Julio Gutiérrez Samanez convirtió el fajado, el tejido y los pequeños objetos cotidianos en signos de cuidado; y la obra de Jesús La Torre trasladó la escena al universo rural mediante la montera, la olla y la postura de los personajes.

Ilustración 1

Nacimiento cusqueño de Hilario Mendivil



Ilustración 2

Nacimiento cusqueño de Sabino Tupa Llavilla

**Ilustración 3**

Nacimiento cusqueño textil de Julio Gutiérrez Samanez



Ilustración 4

Nacimiento cusqueño de Jesús La Torre



El análisis de estas obras permitió distinguir entre el reconocimiento iconográfico y la interpretación filosófica. En un primer nivel, las piezas remitieron al nacimiento de Jesús; sin embargo, la manera de organizar los gestos, los textiles, los animales y los utensilios abrió un nivel cultural más profundo. Panofsky (2017) ayuda a pasar de la identificación del motivo a la comprensión de la visión del mundo que lo sostiene, mientras que Goodman (2010) permite advertir que la obra no solo denota una escena religiosa, sino que ejemplifica cualidades como delicadeza, calidez, solemnidad o cercanía.

En consecuencia, los elementos simbólicos no funcionaron de manera aislada. El significado surgió de la relación entre ellos y del modo en que el espectador los reconoció dentro de una tradición religiosa y artística. El Niño Manuelito se configuró como imagen estética porque su apariencia sensible no se limitó a representar al Niño Jesús, sino que hizo posible una experiencia de interpretación en la que convergieron devoción, afectividad y sensibilidad cusqueña.

4.1.2 Forma, gesto, vestimenta y materialidad como componentes de una obra de arte popular

El segundo objetivo mostró que la condición artística del Niño Manuelito no dependió de un único rasgo, sino de la unidad alcanzada entre forma, gesto, vestimenta y materialidad. Los artistas entrevistados describieron decisiones que afectaban la totalidad de la pieza: la inclinación de la cabeza, la posición de los brazos, la expresión de los ojos, la proporción del cuerpo, el peso visual de la ropa y el tratamiento de las superficies. Estos elementos no aparecieron como añadidos independientes, sino como partes de una composición orientada a producir una presencia determinada.

Percy Trujillo destacó que el gesto permitía mostrar al Niño como una figura viva y no como un modelo rígido. Germán Romero coincidió al representar acciones propias de la infancia, como reír, llorar o tocarse el pie. En ambos casos, el movimiento corporal modificó la recepción de la obra, porque el espectador ya no encontraba únicamente una imagen solemne, sino una figura con expresividad, temporalidad y carácter. La forma corporal se convirtió así en un medio para comunicar humanidad sin perder la referencia divina.

La vestimenta cumplió una función semejante. En los testimonios de Abedail Aller y Daniel Estrada, los bordados, las telas y los colores fueron trabajados para acompañar el rostro y el gesto, no para cubrirlos de manera indiferente. Una ropa demasiado recargada podía desplazar la atención, mientras que una composición equilibrada reforzaba la ternura, la solemnidad o el carácter festivo del Niño. Por ello, el vestido participó de la estructura expresiva de la obra y no solo de su identificación cultural.

La materialidad también produjo diferencias significativas. La madera conservó huellas del tallado y una presencia vinculada con el tiempo del oficio; el textil aportó flexibilidad, calor y proximidad doméstica; el metal introdujo brillo, dureza y contraste; mientras que la cerámica y otras pastas permitieron modelar con mayor precisión el rostro, las manos y los pliegues. Los

resultados mostraron que el material no fue un soporte neutro, pues condicionó las posibilidades de volumen, textura, color y expresión de cada pieza.

Las ilustraciones 5 a 9 hicieron visible esta diversidad. La obra de Marco Abel Navarro Ponce organizó la escena dentro de una pequeña arquitectura, integrando volumen, relieve y disposición narrativa. El nacimiento con techo de paja combinó la talla con la textura vegetal para construir una atmósfera de refugio. Los Reyes Magos polícromos mostraron una elaboración minuciosa de postura, color y ornamento. El nacimiento situado en paisaje montañoso convirtió el soporte mismo en parte de la composición, mientras que la obra de Vidal Rojas articuló figuras, animales y estructura escultórica dentro de una unidad visual.

Ilustración 5

Nacimiento andino de Marco Abel Navarro Ponce



Ilustración 8

Nacimiento andino con techo de paja

**Ilustración 7**

Nacimiento andino con Reyes Magos

**Ilustración 6**

Nacimiento andino en paisaje montañoso de Néstor Vargas



Ilustración 9

Nacimiento andino de Vidal Rojas



Hegel (2016) ayuda a interpretar estos hallazgos al comprender la obra como manifestación sensible de un contenido espiritual. En las piezas analizadas, la idea religiosa no permaneció separada de la materia, sino que adquirió presencia mediante decisiones formales concretas. Heidegger (1996), por su parte, permite advertir que la obra no equivale a la suma de una cosa material y un significado colocado después; cuando la pieza alcanza unidad expresiva, abre un mundo de relaciones entre infancia, fe, hogar, oficio y tradición.

Los resultados también cuestionaron la separación automática entre arte y artesanía. La fabricación manual no convirtió por sí misma a toda pieza en obra de arte, pero tampoco la excluyó del campo artístico. Danto (2002) permite comprender que objetos semejantes pueden poseer estatutos diferentes según el sentido que encarnan y la interpretación que hacen posible. Tatarkiewicz (2001) y Shiner (2004) refuerzan esta lectura al mostrar que destreza, utilidad, belleza y expresión no siempre estuvieron separadas históricamente.

Por ello, las piezas fueron interpretadas como obras de arte popular cuando la técnica, la forma y la intención estética se articularon de manera coherente. El valor artístico no dependió únicamente del material costoso, de la novedad absoluta ni del reconocimiento institucional. Dependió de la capacidad de la obra para transformar un motivo heredado en una configuración singular, expresiva y abierta a la contemplación.

Este hallazgo mantuvo correspondencia con la concepción de Hegel (2016), para quien el contenido espiritual se hace perceptible mediante una forma sensible, y con Heidegger (1996), quien comprende que la obra abre un mundo de relaciones que no puede reducirse a su carácter de cosa. A la vez, Danto (2002), Tatarkiewicz (2001) y Shiner (2004) permitieron sostener que la condición artesanal, la utilidad religiosa o la circulación comercial no excluyen por sí mismas el valor artístico, siempre que la pieza alcance unidad formal, capacidad expresiva y densidad interpretativa.

4.1.3 Relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en el Niño Manuelito

El tercer objetivo permitió establecer que la sacralidad del Niño Manuelito no se encontraba únicamente en el tema cristiano representado. La presencia sagrada surgió de la relación entre la imagen, la forma de contemplarla y las prácticas de cuidado que la rodeaban. Los artesanos describieron al Niño como una figura destinada a ser recibida en el hogar, vestida, acomodada, protegida y colocada dentro del nacimiento. Estas acciones mostraron que la pieza no terminaba su sentido en la feria, sino que ingresaba a una experiencia devocional y familiar.

Claudia Sánchez vinculó la cuna, la manta y la manera de envolver al Niño con una práctica de cuidado semejante a la que se ofrece a un recién nacido. Abedail Aller señaló que la expresión del rostro y la delicadeza del vestido debían producir cercanía y respeto. Percy Trujillo añadió que la humanización del gesto facilitaba el encuentro afectivo con la imagen. En estos testimonios, la presencia no fue entendida como una propiedad mágica del objeto, sino como una experiencia que se generaba cuando la forma artística convocaba atención, memoria, afecto y devoción.

Eliade (1981) sostiene que “lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades naturales” (p. 10). En las piezas analizadas, esa diferencia no exigió abandonar la materialidad; se manifestó justamente a través de ella. El

rostro modelado, el brillo del metal, la textura del maíz, la forma de la cueva o la composición del refugio permitieron que una realidad religiosa fuera percibida mediante los sentidos.

Belting (2009) permite comprender por qué una imagen religiosa no puede ser estudiada únicamente como objeto artístico autónomo. Antes de ingresar a museos o concursos, muchas imágenes son tratadas como presencias dentro de una comunidad. Los resultados confirmaron esta perspectiva: el Niño Manuelito fue valorado por su elaboración formal, pero también por el lugar que ocupaba en la casa, en el nacimiento y en la celebración. Su condición de obra no anuló su función devocional, del mismo modo que su sacralidad no eliminó la posibilidad de una apreciación estética.

Las ilustraciones 10 a 14 mostraron diversos modos de producir presencia. El nacimiento en pan ceremonial vinculó la imagen con una materia asociada al alimento y a la celebración. La composición en mazorcas convirtió el maíz en abrigo y estructura protectora. La obra Fe y devoción organizó las figuras mediante el brillo y la verticalidad del metal. El nacimiento incaico trasladó la escena a una representación ritual de gran fuerza visual, mientras que la composición con una llama integró cueva, animales, vasijas y cruz en un espacio de recogimiento.

Ilustración 12

Nacimiento cusqueño en pan ceremonial de Maximiliana Palomino

**Ilustración 11**

Nacimiento andino en mazorcas de Santiago Rojas

**Ilustración 10**

Nacimiento fe y devoción de Javier Sullca



Ilustración 14

Nacimiento incaico en metal de Tater Camilo Vera



Ilustración 13

Nacimiento andino con una llama



La distinción de Marion (1999) entre ídolo e icono ayudó a interpretar estas piezas sin reducirlas a su apariencia. La imagen adquirió profundidad cuando no detuvo la mirada en el objeto como fin último, sino que la condujo hacia la infancia de Cristo, la vulnerabilidad y la proximidad de lo divino. Sachs-Hombach (2022) permite añadir que las imágenes organizan emociones y recuerdos de manera inmediata; por ello, el efecto de presencia pudo aparecer antes de una explicación conceptual completa.

Gadamer afirma que “el símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye” (2003, p. 101). Este planteamiento se reflejó en los resultados: el Niño Manuelito no funcionó como un signo externo que simplemente recordaba un contenido religioso, sino como una imagen ante la cual el espectador podía detenerse, reconocer una presencia y participar de una experiencia de sentido.

La sacralidad no fue un elemento opuesto a la experiencia estética. La forma artística hizo posible que la imagen sagrada adquiriera intensidad sensible, mientras que la relación devocional otorgó a la contemplación una profundidad distinta de la observación puramente formal. El Niño Manuelito apareció, así como una imagen en la que la presencia religiosa y la elaboración estética se fortalecieron mutuamente.

Las bases teóricas permitieron precisar este resultado. Belting (2009) ayudó a comprender la imagen religiosa desde las prácticas de presencia y culto que la rodean; Marion (1999) permitió diferenciar una mirada que se detiene en el objeto de otra que se abre hacia aquello que la imagen hace presente; y Sachs-Hombach (2022) explicó la intensidad afectiva con la que las imágenes intervienen en la memoria y la emoción. Desde esta articulación, la presencia sagrada del Niño Manuelito se mostró inseparable de su configuración estética.

4.1.4 Tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial

El cuarto objetivo evidenció que la circulación comercial no anuló automáticamente el valor artístico del Niño Manuelito, pero sí introdujo una tensión constante entre singularidad, repetición y mercado. Los artistas distinguieron las piezas elaboradas con atención individual de aquellas producidas con rapidez para responder a una demanda amplia. Esta diferencia no se explicó solo por la cantidad de ejemplares, sino por el grado de intervención creadora presente en cada obra.

Abedail Aller diferenci3 las piezas hechas a mano de las im3genes seriadas que repetían un mismo modelo sin el mismo cuidado. Daniel Estrada defendió el tiempo requerido por el bordado y el acabado manual. 3ngel Alfaro seáló que el mate burilado perdía parte de su historia cuando se intentaba producirlo con demasiada rapidez. Mario Pillco insistió en trabajar con calma, aunque ello implicara ofrecer menos piezas. En conjunto, los testimonios mostraron que el tiempo del oficio fue entendido como una condici3n de singularidad.

La producci3n artesanal, sin embargo, tambi3n emple3 modelos repetidos y motivos heredados. Los resultados permitieron diferenciar esta continuidad de la copia mecánica. Dos Niños elaborados a partir de un mismo molde podían presentar variaciones en el gesto, el color, la textura, la vestimenta y el acabado. Estas diferencias no aseguraron por sí mismas la existencia de una obra de arte, pero mostraron que la repetic3n manual conservaba espacios de decisi3n que podían dar identidad a cada pieza.

Benjamin define el aura como “el aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (2003, p. 47). En este marco, las piezas premiadas o especialmente elaboradas conservaron una presencia asociada con su aquí y ahora, con la mano del artista y con una trayectoria concreta del oficio. Al mismo tiempo, la multiplicaci3n comercial acerc3 la imagen a un público mayor, pero podía debilitar su singularidad cuando la forma se estandarizaba y las decisiones del creador dejaban de ser perceptibles.

Las ilustraciones 15 a 17 mostraron distintas soluciones frente a esta tensi3n. La obra rústica en madera de Antonio Olave conserv3 las irregularidades y la huella del tallado. El nacimiento metálico con utensilios transform3 objetos cotidianos mediante una composici3n singular. El tríptico devocional articul3 varias escenas dentro de una estructura vertical.

Ilustración 15

Nacimiento rústico en madera de Antonio Olave

**Ilustración 16**

Nacimiento metálico con utensilios de Guillermo Sucnier



Ilustración 17

Tríptico devocional andino en metal repujado de Justino Conzáles



Danto (2002) ayuda a comprender que la singularidad artística no equivale únicamente a la inexistencia de copias. Una obra puede pertenecer a una tradición repetida y, aun así, encarnar una interpretación propia. Shiner (2004) permite cuestionar la jerarquía que coloca toda artesanía por debajo del arte, pues la función religiosa y la venta pueden coexistir con invención formal y densidad simbólica. Los resultados mostraron, por ello, que el mercado no determinó de manera absoluta el estatuto de las piezas.

El problema apareció cuando la demanda comercial comenzó a gobernar completamente la forma, reduciendo el gesto, la vestimenta y la materialidad a rasgos fácilmente reconocibles y repetibles. En ese punto, la imagen podía conservar su función decorativa o devocional, pero perder parte de la capacidad de abrir una interpretación singular.

La diferencia entre obra y mercancía no se estableció, entonces, por la venta misma, sino por el lugar que la intención estética y el trabajo creador mantuvieron dentro del proceso de producción.

La tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial se presentó como una relación gradual, no como una oposición absoluta. Algunas piezas conservaron singularidad dentro de una producción basada en modelos comunes, mientras que otras se acercaron a la estandarización. El análisis filosófico permitió reconocer esa diversidad sin idealizar todo trabajo manual ni negar el valor artístico por el solo hecho de que la obra circulara en una feria.

Este resultado se relacionó directamente con Benjamin (2003), quien permitió analizar la transformación de la experiencia ante la reproducción y el desplazamiento entre valor de culto y valor de exhibición. No obstante, Danto (2002) mostró que la identidad artística no depende exclusivamente de la inexistencia de copias, y Shiner (2004) permitió evitar una oposición rígida entre arte y artesanía. En conjunto, estas bases sostuvieron que la singularidad debía evaluarse por la intervención creadora, la coherencia formal y la capacidad de la pieza para conservar un sentido propio dentro de una tradición repetida.

4.1.5 Articulación entre fiesta, comunidad y experiencia estética

El quinto objetivo mostró que la experiencia estética del Niño Manuelito no se produjo únicamente frente a la pieza aislada. El Santurantikuy modificó la disposición del espectador mediante la cercanía de la Navidad, la concentración de obras, el encuentro con los artistas y la presencia de una comunidad que recorría la plaza con expectativas religiosas, familiares y comerciales. La obra fue contemplada dentro de un acontecimiento compartido y no en la neutralidad de una sala vacía.

Los entrevistados coincidieron en que la feria había aumentado en tamaño, velocidad y visibilidad. Abedail Aller recordó un ambiente anteriormente más familiar y orientado al

desafío artístico, mientras que en la actualidad percibía una presión comercial mayor. Daniel Estrada mencionó que la organización y el acceso a los puestos cambiaron la experiencia del artista. Mario Pillco, Claudia Sánchez y Percy Trujillo señalaron que el ruido, el apuro y la afluencia del público modificaron la atmósfera, aunque no eliminaron por completo el sentido religioso y comunitario.

Este resultado permitió comprender que la fiesta no fue un simple escenario externo. Gadamer (1991) sostiene que la celebración reúne a quienes participan y configura una temporalidad diferente de la vida cotidiana. En el Santurantikuy, el Niño Manuelito adquirió presencia pública dentro de un tiempo navideño compartido. Su contemplación estuvo acompañada por el recorrido, la conversación, la comparación entre piezas y el encuentro directo con quienes las habían elaborado.

Dewey (2008) permite interpretar esta experiencia como una continuidad entre arte y vida. El visitante no recibió pasivamente una forma terminada; se aproximó, observó detalles, escuchó la explicación del artista, comparó materiales y proyectó la pieza hacia el nacimiento familiar. La experiencia estética incluyó, por ello, acciones y emociones que excedieron el momento visual inmediato. La obra comenzó a adquirir sentido en la plaza y continuó dentro del hogar.

Las ilustraciones 10, 11 y 13 permitieron retomar cinco piezas ya observadas desde una nueva perspectiva. El nacimiento en pan ceremonial, la composición en mazorcas y el nacimiento incaico en metal no solo mostraron elecciones formales, sino objetos concebidos para aparecer ante un público y circular entre diferentes contextos. En la feria podían ser apreciados por su originalidad; en la casa podían integrarse a una práctica devocional; y en una exposición podían recibir reconocimiento como obras de arte popular.

La multiplicidad de receptores también produjo lecturas distintas. El devoto podía atender principalmente a la presencia religiosa, el coleccionista al trabajo técnico, el turista a

los rasgos cusqueños y el investigador a la articulación entre forma y símbolo. Esta diversidad no convirtió el significado en algo arbitrario, porque todas las interpretaciones permanecieron vinculadas con los rasgos visibles de la obra y con el contexto cultural en el que aparecía.

Kant (1876) permite distinguir el interés práctico o devocional de la apreciación de la forma, aunque los resultados mostraron que ambas dimensiones podían coexistir. Una persona podía adquirir la imagen para el nacimiento y, al mismo tiempo, valorar la proporción, la expresión del rostro, la armonía de los colores y la originalidad de la composición. La función religiosa no impidió el juicio estético, pero tampoco fue reemplazada por él.

La relación entre fiesta, comunidad y experiencia estética fue constitutiva del modo de aparecer del Niño Manuelito. La experiencia estética del Santurantikuy se mantuvo, por tanto, como una posibilidad que debe ser cuidada y no como un efecto garantizado por la sola realización de la feria. A pesar de la presión comercial, el Santurantikuy conservó la capacidad de producir una experiencia compartida en torno a la imagen.

4.1.6 Sentido estético y filosófico del Niño Manuelito

El sexto objetivo integró los resultados anteriores y permitió determinar que el sentido estético y filosófico del Niño Manuelito surge de la convergencia entre tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística. La imagen no fue una simple traducción local de un modelo cristiano ni una pieza cuya importancia dependiera únicamente de su antigüedad. Su sentido apareció en el modo en que una forma concreta hizo visible la infancia divina dentro de relaciones de cercanía, cuidado, fiesta y oficio.

Los artistas entrevistados coincidieron en presentar al Niño como una figura sagrada y, a la vez, profundamente humana. Abedail Aller y Claudia Sánchez destacaron la ternura y el cuidado; Daniel Estrada relacionó el valor de la imagen con la paciencia del trabajo; Percy Trujillo y Germán Romero mostraron una infancia capaz de reír, llorar y moverse; Ángel Alfaro vinculó la escena con casas, cerros, animales y relatos del pueblo; y Mario Pillco defendió la

continuidad del oficio frente a la rapidez del mercado. La convergencia de estas miradas permitió comprender que la obra conserva sentido porque permanece vinculada con una experiencia vivida.

Las ilustraciones 8, 14 y 18 condensaron esta convergencia. La composición con una llama situó el nacimiento en un espacio de refugio donde la cruz, los animales y los utensilios coexistieron dentro de una misma unidad. El paisaje montañoso convirtió al entorno cusqueño en parte activa de la escena, no como fondo decorativo, sino como mundo habitable. La obra bajo arco floral articuló vestimenta festiva, ornamentación y disposición ceremonial, mostrando al nacimiento como imagen religiosa y acontecimiento comunitario.

Ilustración 18

Nacimiento andino bajo arco floral de Edilberto Gutiérrez



Desde Ricoeur (2006), el sentido de estas obras puede comprenderse como un excedente que no se agota en la identificación del tema. La imagen muestra al Niño Jesús, pero también hace pensar en vulnerabilidad, protección, memoria familiar, pertenencia y continuidad del oficio. Cassirer (1967) permite reconocer que esta capacidad simbólica no aleja al ser humano de la realidad, sino que constituye la forma cultural mediante la cual la experiencia adquiere organización y significado.

Hegel (2016) aporta la idea de que el arte hace sensible un contenido espiritual, mientras que Gadamer (1991) permite entender la obra como una experiencia de reconocimiento que se actualiza en cada encuentro. Los resultados mostraron que el Niño Manuelito no comunica una idea religiosa de manera abstracta; la hace aparecer mediante un rostro, un gesto, una textura y una composición. La filosofía del arte no sustituye la devoción de la comunidad, pero permite explicar cómo esa devoción se vuelve forma y cómo la forma produce experiencia.

El sentido estético tampoco se redujo a la belleza entendida como agrado. Algunas piezas expresaron serenidad y ternura; otras recurrieron a la austeridad, al brillo del metal, a la rusticidad de la madera o a la densidad de una composición narrativa. Esta variedad confirmó que el valor artístico del Niño Manuelito no depende de un único canon. Se relaciona con la coherencia de la obra, la fuerza expresiva de sus elementos y la capacidad para sostener una interpretación.

En el plano filosófico, el Niño Manuelito permitió pensar varias relaciones que habitualmente se presentan como opuestas: materia y espíritu, imagen y presencia, artesanía y arte, devoción y contemplación, singularidad y repetición, tradición y actualidad. Las obras analizadas no eliminaron esas tensiones, sino que las mantuvieron dentro de una configuración visible. Allí se encontró una parte importante de su riqueza estética.

Por ello, el hallazgo final sostuvo que el Niño Manuelito constituye una obra de arte popular cuando la elaboración técnica, la forma, el símbolo y la experiencia se integran de manera significativa. Su presencia en el Santurantikuy no lo convierte automáticamente en obra, pero ofrece el contexto donde esa condición puede hacerse pública y ser reconocida. En las piezas examinadas, la sensibilidad cusqueña no apareció como un añadido folclórico, sino como la forma concreta mediante la cual la imagen religiosa fue vivida, interpretada y renovada.

En conjunto, los seis objetivos permitieron afirmar que el Niño Manuelito se configura como símbolo, obra y experiencia estética. Es símbolo porque su forma visible conduce a sentidos que exceden la representación literal; es obra porque la materia, el gesto, la vestimenta y la composición alcanzan una unidad expresiva; y es experiencia porque su sentido se realiza en el encuentro entre artista, imagen, fiesta, comunidad y espectador. Esta articulación constituye el resultado central del estudio.

La integración final de los hallazgos se sostuvo en las principales categorías del marco teórico. Cassirer (1967, 2016) permitió comprender la función configuradora del símbolo; Ricoeur (2006), su apertura interpretativa; Hegel (2016) y Heidegger (1996), la unidad entre materia, forma y producción de sentido; Belting (2009) y Marion (1999), la presencia de la imagen sagrada; Benjamin (2003), la tensión entre singularidad y reproducción; y Gadamer (1991) y Dewey (2008), la dimensión experiencial y comunitaria de la obra. Esta convergencia teórica permitió explicar, sin apartarse de las entrevistas ni de las imágenes, por qué el Niño Manuelito puede ser comprendido como símbolo, obra y experiencia estética.

4.2 Análisis de hallazgos

El análisis de los hallazgos se construyó desde una lectura propia de las entrevistas y de las imágenes examinadas. En esta parte no se buscó repetir las bases teóricas, sino interpretar lo que las obras permiten comprender acerca del Niño Manuelito cuando es observado como símbolo, obra de arte popular, imagen sagrada y experiencia estética. El punto de partida fue reconocer que los resultados no se encuentran únicamente en lo que los artesanos expresaron verbalmente, sino también en las decisiones formales visibles en cada pieza y en las relaciones que estas establecen con la feria, la comunidad y el espacio familiar.

En esta investigación, los elementos simbólicos del Niño Manuelito no actúan de manera aislada. El rostro, la postura, las manos, la mirada, la vestimenta, los colores, las aureolas, las mantas, las cunas y los elementos del entorno adquieren sentido cuando forman

una unidad capaz de comunicar cercanía, fragilidad, protección o alegría. Por ello, el símbolo no se encuentra solamente en el tema religioso representado, sino en la manera concreta en que cada elemento orienta la percepción del espectador. Una manta puede expresar cuidado, una postura recogida puede sugerir vulnerabilidad y un gesto sonriente puede convertir la solemnidad religiosa en una relación afectiva más próxima.

El hallazgo central de este objetivo fue que la imagen estética se configura cuando los detalles visibles dejan de cumplir una función meramente decorativa y participan en la producción de sentido. No todo ornamento local convierte automáticamente a una pieza en símbolo, porque su valor depende de la coherencia con el conjunto. En las obras mejor logradas, la vestimenta, el color y los objetos que rodean al Niño no se añaden desde fuera, sino que prolongan el gesto y la expresión del cuerpo. De esa manera, la imagen puede ser reconocida como religiosa y cusqueña sin quedar reducida a una ilustración literal de ambas condiciones.

Los hallazgos permitieron sostener que la condición artística del Niño Manuelito no depende del prestigio del material utilizado ni de su pertenencia a un circuito académico. La obra aparece cuando la forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad son trabajados con intención y alcanzan una relación expresiva. El modelado del rostro, la proporción del cuerpo, el movimiento de las manos, la caída de la tela, la textura y el acabado muestran decisiones que distinguen una pieza elaborada como obra de otra producida únicamente para repetir un modelo. La destreza manual es necesaria, pero adquiere valor artístico cuando se orienta hacia una configuración significativa.

La materialidad tampoco funcionó como un soporte neutral. La madera aportó austeridad y firmeza; el metal hizo visible el brillo, la resistencia y el trabajo del relieve; los textiles comunicaron abrigo, intimidad y cercanía; mientras que la cerámica y otros materiales modelables permitieron concentrar la expresión en el rostro y el cuerpo. Estas diferencias mostraron que cada material abre posibilidades distintas de sentido. Por eso, la obra de arte

popular no debe ser valorada imitando los criterios de la escultura académica, sino atendiendo a la coherencia entre el oficio, el material elegido, la intención del artista y la experiencia que la pieza hace posible.

La presencia sagrada del Niño Manuelito no se explicó como una propiedad mágica contenida en el objeto ni como una simple consecuencia de representar al Niño Jesús. Surgió de la relación entre la imagen, la forma de contemplarla y las prácticas de cuidado que se desarrollan alrededor de ella. El tratamiento del rostro, la fragilidad del cuerpo, la posición de las manos y la manera de vestir o recostar al Niño acercaron lo sagrado a una experiencia humana reconocible. Así, la imagen no anuló la distancia respecto de lo divino, pero permitió que esa distancia fuera vivida como cercanía, ternura y protección.

Este resultado mostró que la dimensión estética y la dimensión devocional no se excluyen. La imagen puede ser venerada y, al mismo tiempo, apreciada por la calidad de su forma. También puede conmover a una persona que no participa del mismo grado de devoción, porque su presencia sensible activa recuerdos, afectos y asociaciones vinculadas con la infancia y el cuidado. En este sentido, la sacralidad del Niño Manuelito se fortalece cuando la obra no pretende reemplazar aquello que representa, sino conducir la mirada hacia un significado que la supera. La pieza adquiere profundidad cuando invita a la contemplación y no cuando se agota en el impacto visual o en la ornamentación.

La comercialización no anuló por sí misma el valor artístico del Niño Manuelito. El Santurantikuy es también un lugar de venta y los artesanos necesitan que sus obras circulen para sostener el oficio. El problema apareció cuando la demanda subordinó las decisiones artísticas a la rapidez, la estandarización y la repetición indiferenciada. Por ello, la diferencia entre obra y mercancía no se estableció únicamente por la presencia o ausencia de un precio,

sino por el grado en que la pieza conserva una intención expresiva, una huella reconocible del trabajo del autor y una relación significativa con la tradición que interpreta.

Los resultados también permitieron evitar una oposición rígida entre pieza única y serie artesanal. Aun cuando un artesano trabaja varias veces el mismo modelo, cada ejecución manual puede conservar variaciones en el rostro, el gesto, el color, la textura y el acabado. Esas diferencias no garantizan automáticamente la existencia de una obra, pero muestran que la repetición artesanal no equivale a una copia industrial. La singularidad se relacionó, más bien, con la integridad del proceso creativo, el tiempo dedicado al oficio y la capacidad de cada pieza para mantener una presencia propia. La reproducción se volvió problemática cuando las variaciones dejaron de tener importancia y el Niño fue reducido a una fórmula fácilmente intercambiable.

El Santurantikuy no fue un escenario externo que simplemente contuvo las obras, sino una condición importante de su experiencia estética. La plaza, la proximidad de la Navidad, el encuentro entre artesanos y visitantes, la explicación de las técnicas y la comparación entre piezas modificaron la forma de contemplar al Niño Manuelito. La experiencia comenzó en el recorrido por la feria, continuó en la elección o el diálogo con el creador y pudo prolongarse en el hogar cuando la imagen fue incorporada al nacimiento familiar. De esta manera, la obra no permaneció encerrada en sí misma, sino que participó de una secuencia de relaciones y memorias.

La dimensión comunitaria tampoco significó que todos los participantes comprendieran la imagen del mismo modo. El devoto, el artista, el coleccionista, el visitante y el investigador se aproximaron desde intereses distintos. Sin embargo, esa pluralidad no destruyó el sentido compartido, porque las interpretaciones se apoyaron en una imagen reconocible y en una celebración común. Al mismo tiempo, el crecimiento comercial de la feria introdujo una tensión real: una mayor visibilidad puede favorecer la continuidad del oficio, pero el ruido, la

rapidez y el consumo apresurado pueden debilitar la atención que requiere la obra. La experiencia estética del Santurantikuy se mantuvo, por tanto, como una posibilidad que debe ser cuidada y no como un efecto garantizado por la sola realización de la feria.

El sentido estético y filosófico del Niño Manuelito se encontró en su capacidad para reunir dimensiones que con frecuencia se estudian por separado. En una misma pieza se vincularon materia y significado, oficio y creación, imagen y presencia, devoción y contemplación, tradición y actualidad. Esta unión no eliminó las tensiones entre ellas, sino que las hizo visibles dentro de una forma concreta. El Niño Manuelito no fue importante únicamente porque represente una creencia religiosa, sino porque mostró cómo una comunidad puede hacer sensible esa creencia mediante decisiones artísticas que producen reconocimiento, emoción e interpretación.

La sensibilidad cusqueña no apareció como un adorno agregado a una imagen cristiana ya terminada. Se expresó en la forma particular de comprender la infancia divina como una presencia cercana, vestida, cuidada e incorporada al hogar y a la fiesta. Por eso, el aporte de la investigación no consistió en afirmar que toda figura del Niño vendida en el Santurantikuy sea una obra de arte. Se sostuvo, más bien, que determinadas representaciones alcanzan esa condición cuando símbolo, forma, materialidad, singularidad y experiencia se integran con coherencia. En ellas, el arte popular se presenta como un lugar legítimo de reflexión filosófica, capaz de interrogar qué hace que una imagen sea obra, cómo lo sagrado se vuelve sensible y de qué manera la tradición permanece viva sin repetirse de forma mecánica.

4.3 Discusión y contrastación teórica de los hallazgos

La discusión se realizó contrastando los resultados con los antecedentes internacionales, nacionales y locales revisados en la investigación. Esta comparación permitió reconocer coincidencias, diferencias y aportes propios, especialmente porque los estudios previos

abordaron de manera parcial el simbolismo religioso, la iconografía, el arte popular, la creación local o el Santurantikuy, mientras que la presente tesis integró estos campos alrededor de una sola representación: el Niño Manuelito.

Los resultados del primer objetivo coincidieron con Wiese (2019), quien mostró que una forma visual puede conservar y producir significados que superan su apariencia inmediata. En ambos estudios, el símbolo no fue entendido como una ornamentación, sino como una estructura que abre posibilidades de interpretación. Sin embargo, Wiese examinó la recurrencia de la espiral en diferentes culturas y en una práctica artística personal, mientras que esta investigación se concentró en una imagen figurativa específica. En el Niño Manuelito, el sentido simbólico no dependió de una forma universal aislada, sino de la relación entre rostro, gesto, vestimenta, objetos de cuidado y contexto festivo.

También existió correspondencia con Santagada (2011), quien sostuvo que los símbolos religiosos adquieren sentido dentro de una práctica ritual y comunitaria. La diferencia fue que su estudio analizó el lenguaje de las plegarias eucarísticas, mientras que los hallazgos de esta tesis se ubicaron en el lenguaje visual y material de una imagen popular. Esta comparación permitió ampliar el antecedente, pues mostró que la formalidad, la tradición y la participación comunitaria no se expresan solamente mediante palabras y acciones litúrgicas, sino también a través de gestos, colores, vestimentas y objetos que configuran la presencia del Niño.

Maqueira (2015) señaló que la iconografía religiosa virreinal fue un espacio de reinterpretación de imágenes cristianas. Los resultados guardaron relación con esta idea porque el Niño Manuelito presentó una configuración local que no reprodujo pasivamente un modelo previo. No obstante, la presente investigación se apartó de una explicación centrada en el sincretismo y examinó el valor estético actual de la imagen. Su aporte consistió en mostrar que la reinterpretación no es solo un proceso histórico de cambio iconográfico, sino una operación artística que continúa realizándose en las decisiones concretas de los artesanos.

Los hallazgos del segundo objetivo dialogaron directamente con Quispe (2024), quien cuestionó la separación histórica entre arte y arte popular dentro del mercado peruano. La investigación coincidió en que las expresiones tradicionales suelen ser valoradas desde jerarquías que privilegian la formación académica y los circuitos institucionales. Sin embargo, los resultados permitieron precisar criterios internos para reconocer la condición artística del Niño Manuelito: organización formal, dominio técnico, intencionalidad, singularidad y capacidad expresiva. De este modo, la defensa del arte popular no se sostuvo únicamente en una demanda de inclusión, sino en el análisis de las cualidades efectivas de las obras.

Moore (2021) demostró que las comunidades y los actores locales participaron activamente en la configuración del arte religioso cusqueño y del Valle Sagrado. Esta participación coincidió con lo observado en los testimonios de los artesanos, quienes no se limitaron a conservar un modelo, sino que eligieron materiales, posturas, vestimentas y escenas. La diferencia radicó en que Moore estudió documentos e imágenes vinculados con el contexto colonial y con el patrocinio indígena, mientras que esta tesis examinó la autoría artesanal contemporánea. Los resultados ampliaron esa línea al mostrar que la agencia local continúa presente en la elaboración actual de imágenes sagradas.

El tercer objetivo encontró un punto de encuentro con Rojas (2025), quien sostuvo que el arte religioso del Virreinato del Perú no solo transmitió contenidos doctrinales, sino que buscó conmover y producir una experiencia sensible. Los hallazgos confirmaron que la dimensión afectiva sigue siendo decisiva en la recepción de una imagen religiosa. No obstante, mientras Rojas trabajó desde una perspectiva histórica sobre el barroco virreinal, esta investigación mostró cómo la sacralidad se expresa actualmente en una pieza popular mediante el rostro infantil, la postura corporal, la fragilidad y las prácticas de cuidado que acompañan a la imagen.

Los resultados también se relacionaron con Santagada (2011), debido a que la presencia de lo sagrado se hizo comprensible dentro de un contexto compartido y no como una cualidad aislada del objeto. La investigación agregó una dimensión que dicho antecedente no desarrolló: la materialidad visual. En el Niño Manuelito, la comunidad no accede a lo sagrado solamente mediante un discurso ritual, sino a través de una forma que puede ser mirada, tocada, vestida, protegida e instalada en el hogar.

A su vez, Moore (2021) evidenció que las imágenes religiosas adquirieron sentido mediante su participación en prácticas y espacios locales. Esta coincidencia fue importante porque confirmó que la imagen sagrada no se comprende adecuadamente fuera de sus relaciones de uso y recepción. La presente tesis añadió que tales relaciones no anulan el valor artístico de la pieza. Por el contrario, la presencia devocional y la experiencia estética pueden sostenerse simultáneamente cuando la obra conserva una elaboración formal capaz de convocar contemplación.

Los resultados del cuarto objetivo coincidieron parcialmente con Quispe (2024), quien advirtió que el mercado influye en la legitimación y visibilidad del arte popular peruano. En el Santurantikuy, la circulación comercial permitió que las obras fueran conocidas y sostuvo económicamente el oficio, pero también generó presiones hacia la rapidez y la repetición. La presente investigación introdujo una diferencia importante: el mercado no fue considerado únicamente como una estructura externa de reconocimiento, sino como una condición que puede modificar la forma misma de la pieza, el tiempo de elaboración y la relación entre el artesano y su obra.

Tinta y Torres (2023) destacaron que el Santurantikuy articula tradición, producción artesanal y dinámicas contemporáneas vinculadas con el turismo. Los hallazgos confirmaron esa convivencia, pero mostraron que no toda adaptación comercial tiene el mismo efecto estético. Algunas piezas mantuvieron singularidad y cuidado aun cuando fueron producidas

para la venta, mientras que otras se acercaron a modelos estandarizados. En consecuencia, esta tesis amplió el antecedente al formular el problema en términos de autenticidad artística, huella del oficio y grados de reproducción, y no solo desde la conservación patrimonial o la promoción turística.

La revisión de antecedentes mostró, además, que ninguno de los estudios analizados abordó de manera directa la diferencia entre reproducción industrial y repetición artesanal aplicada al Niño Manuelito. Por ello, uno de los aportes específicos de la investigación fue sostener que una serie manual puede conservar variaciones significativas, aunque la condición de obra dependa de que esas variaciones respondan a decisiones expresivas y no sean simples irregularidades del proceso productivo.

El quinto objetivo guardó una relación estrecha con Tinta y Torres (2023), quienes describieron al Santurantikuy como una práctica viva donde se transmiten saberes artesanales y se articulan tradición, identidad y participación pública. Los hallazgos coincidieron en que la feria supera la función de mercado. Sin embargo, mientras ese antecedente orientó su análisis hacia la revalorización patrimonial y el turismo cultural, la presente tesis examinó la feria como condición de experiencia estética. El recorrido por la plaza, el encuentro con el artista, la comparación entre piezas y la posterior incorporación de la imagen al hogar formaron parte del modo en que la obra fue percibida y comprendida.

Santagada (2011) aportó otro punto de comparación al mostrar que el símbolo religioso construye comunidad y experiencia compartida. Los resultados confirmaron esa función en un campo distinto al litúrgico. En el Santurantikuy, la comunidad se formó temporalmente alrededor de la exhibición, la contemplación y la elección de las obras. No obstante, la investigación también encontró una tensión que el antecedente no abordó: la ampliación del público puede favorecer la continuidad de la tradición y, a la vez, generar una recepción rápida que reduzca la atención estética.

Quispe (2024) permitió comprender que la visibilidad pública del arte popular se encuentra atravesada por relaciones de legitimación. Los hallazgos mostraron que la representación del Niño Manuelito funciona filosóficamente como una forma simbólica, aunque este no elimine las jerarquías externas entre arte y artesanía. Así, la feria cumple una doble función: crea comunidad alrededor de la tradición y funciona como escenario donde las piezas pueden ser apreciadas como obras, pero también expuestas a una valoración centrada exclusivamente en el precio o en su atractivo turístico.

El sexto objetivo reunió las coincidencias encontradas con Rojas (2025), Maqueira (2015) y Moore (2021). Rojas permitió reconocer la capacidad del arte religioso para unir contenido espiritual y experiencia sensible; Maqueira mostró la posibilidad histórica de reinterpretar imágenes cristianas dentro de contextos locales; y Moore evidenció la participación activa de los actores cusqueños en la configuración de imágenes sagradas. Los hallazgos confirmaron estos aportes, pero los concentraron en una obra popular contemporánea cuya singularidad se expresa en la manera de representar la infancia divina desde la ternura, el cuidado, la vestimenta, el paisaje y el oficio artesanal.

La investigación también amplió lo planteado por Quispe (2024), ya que no se limitó a reclamar reconocimiento institucional para el arte popular, sino que examinó por qué ciertas piezas pueden ser filosóficamente comprendidas como obras. El Niño Manuelito adquirió valor artístico cuando su materialidad dejó de ser un simple medio de fabricación y se convirtió en una forma portadora de sentido. De esta manera, la tesis mostró que el arte popular no es solamente un objeto de estudio cultural o patrimonial, sino un campo donde se hacen visibles problemas propios de la filosofía del arte.

Conclusiones

Primero:

Se concluyó, de manera general, que el Niño Manuelito en el Santurantikuy constituye una configuración simbólica, artística y estética susceptible de ser analizada desde la filosofía del arte. Las piezas estudiadas no adquirieron valor artístico únicamente por representar al Niño Jesús, por ser elaboradas manualmente o por circular en una feria tradicional. Su condición de obra se sostuvo cuando la forma, la materialidad, el símbolo, la sacralidad y la experiencia del espectador se integraron de manera coherente. Por ello, el Santurantikuy fue comprendido como el contexto donde esta condición puede hacerse visible, discutirse y ser reconocida públicamente.

Segundo:

Los elementos simbólicos que configuraron al Niño Manuelito como imagen estética fueron principalmente el rostro, el gesto, la postura corporal, las manos, la vestimenta, los colores, los ornamentos y los objetos vinculados con el cuidado y el entorno. Estos componentes no actuaron de manera aislada, sino que produjeron sentidos de ternura, fragilidad, protección, alegría y cercanía. El símbolo surgió cuando los detalles formales superaron la función decorativa y condujeron la mirada hacia significados religiosos, afectivos y culturales que no se agotaron en la representación literal del Niño Jesús.

Tercero:

La forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad permitieron comprender determinadas representaciones del Niño Manuelito como obras de arte popular. El valor artístico no dependió de emplear materiales considerados nobles ni de reproducir cánones académicos, sino del dominio técnico, la intención creadora, la coherencia compositiva y la capacidad expresiva alcanzada por la pieza. Cada material ofreció posibilidades particulares de

sentido y la intervención del artesano hizo visible una interpretación propia del modelo recibido.

Cuarto:

La relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia se expresó en el encuentro entre la configuración visible de la obra y las prácticas de contemplación, cuidado y devoción, desarrolladas alrededor de ella. El Niño Manuelito no fue entendido como un objeto que sustituye a lo divino, sino como una imagen que vuelve sensible la infancia de Cristo mediante la vulnerabilidad, la ternura y la cercanía. La experiencia estética no anuló la función religiosa de la pieza; ambas dimensiones coexistieron y se fortalecieron cuando la forma artística permitió una contemplación más profunda.

Quinto:

La tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial no se resolvió mediante una oposición absoluta entre arte y mercado. La venta fue una condición necesaria para la continuidad del oficio, pero la estandarización, la rapidez y la repetición indiferenciada pudieron debilitar la singularidad de las piezas. La producción artesanal conservó valor cuando mantuvo decisiones expresivas, variaciones significativas, cuidado técnico y una huella reconocible del autor. En consecuencia, la autenticidad artística dependió más de la integridad del proceso y de la densidad de la obra que de la ausencia total de repetición.

Sexto:

La articulación entre fiesta, comunidad y experiencia estética mostró que el Santurantikuy forma parte del modo en que el Niño Manuelito aparece y adquiere sentido. La contemplación no se limitó al objeto aislado, sino que incluyó el recorrido por la feria, el diálogo con los artesanos, la comparación de técnicas, la elección de la pieza y su incorporación posterior al nacimiento familiar. La comunidad reunió perspectivas diversas alrededor de una

imagen compartida, aunque el crecimiento comercial y la recepción apresurada introdujeron riesgos para la atención y la valoración estética.

Séptimo:

El sentido estético y filosófico del Niño Manuelito se determinó por la convergencia entre tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística. En esta imagen se relacionaron materia y espíritu, arte y artesanía, devoción y contemplación, singularidad y repetición, tradición y actualidad. La sensibilidad cusqueña no funcionó como un agregado folclórico, sino como la forma concreta mediante la cual la infancia divina fue representada como una presencia cercana, cuidada y vinculada con la vida familiar y festiva. Así, el Niño Manuelito reveló que el arte popular constituye un ámbito legítimo para pensar problemas centrales de la filosofía del arte

Sugerencias

Primero:

Se sugiere desarrollar investigaciones fenomenológicas sobre la experiencia de las familias y devotos que incorporan al Niño Manuelito en sus nacimientos. Este enfoque permitiría comprender cómo la imagen es contemplada, vestida, cuidada y recordada fuera de la feria, así como la manera en que su presencia interviene en la experiencia cotidiana de lo sagrado.

Segundo:

Se recomienda profundizar en una ontología de la imagen sagrada aplicada al Niño Manuelito, especialmente en torno a la diferencia entre representación, presencia, icono e idolatría. Una investigación de este tipo podría aclarar hasta qué punto la imagen remite más allá de sí misma y cómo su belleza material puede favorecer o limitar la apertura hacia lo divino.

Tercero:

Se plantea investigar filosóficamente la técnica y la materialidad del Niño Manuelito mediante estudios comparativos entre madera, maguey, cerámica, metal, textil, porcelana fría y materiales contemporáneos. Esto permitiría analizar cómo cada materia condiciona el gesto, la textura, la expresividad, la durabilidad y la experiencia estética de la obra.

Cuarto:

Se propone estudiar la autenticidad, la autoría y el aura del Niño Manuelito frente a la producción seriada, los moldes, la reproducción industrial, la fotografía y la circulación digital. Esta línea permitiría examinar cómo cambian el valor de la obra y la relación con el artesano cuando la imagen pasa del taller y la feria a catálogos virtuales, redes sociales y nuevos mercados.

Quinto:

Se recomienda analizar la ética y la política del reconocimiento del arte popular cusqueño. Futuras investigaciones podrían abordar la valoración económica de las piezas, el respeto por

la autoría, la apropiación de diseños, las jerarquías entre artista y artesano y las condiciones necesarias para una comercialización que no reduzca al Niño Manuelito a un souvenir.

Sexto:

Se sugiere realizar estudios hermenéuticos e iconológicos comparativos sobre las distintas representaciones del Niño Manuelito, como las figuras dormidas, sentadas, llorosas, sonrientes, heridas, vestidas o con manos articuladas. El análisis de estas variaciones permitiría comprender cómo cada gesto y postura modifica el sentido de la infancia divina y la relación afectiva con el espectador.

Séptimo:

Se propone investigar la transmisión intergeneracional del oficio desde una filosofía de la tradición. Este tema permitiría examinar cómo el aprendizaje familiar conserva técnicas y sentidos, qué transformaciones introduce cada nueva generación y de qué manera la continuidad del Niño Manuelito puede mantenerse sin convertir la tradición en una repetición inmóvil.

Referencias

- Begué, M.-F. (2013). La metáfora viva de Paul Ricoeur Comentada. *Teoliterária*, 3(5), 48-86.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (C. Díez Pampliega & J. Espino Nuño, Trads.). Akal.
- Benjamin, W. (1989). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- Calvo, R. (2017). Santurantikuy: Antropología de la feria de arte popular tradicional navideña cusqueña. *El Antoniano*, 132, 87-104.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura* (E. Ímaz, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (2016). *Filosofía de las formas simbólicas I*. Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia* (J. Claramonte, Trad.). Paidós.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (4ta ed.). Libera los libros.
- Fujii, T. (2009). El arte popular en la ciudad del Cuzco y la identidad regional. *National Museum of Ethnology*, 149-157. <https://doi.org/10.15021/00002161>
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta* (A. Gómez Ramos, Trad.). Paidós.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Verdad y método*. Salamanca.
- García, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos* (J. Cabanes, Trad.). Paidós.

- Hegel, G. W. F. (2016). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotóns Muñoz, Trad.). Epublibre. (Trabajo original publicado en 1835).
- Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque* (H. Cortés & A. Leyte, Trads.). Alianza Editorial.
- Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, P. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativas, cualitativas y mixta*. McGRAW-HILL interamericana editores, S.A.
http://www.biblioteca.cij.gob.mx/Archivos/Materiales_de_consulta/Drogas_de_Abuso/Articulos/SampieriLasRutas.pdf
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio* (A. García Moreno & J. Ruvira, Trads.). Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo.
- Maqueira, Á. (2015). El sincretismo como forma de preservación de las ideas: Historiografía de la iconografía virreinal. *SCIENTIA ET PRAXIS*, 2, 121-133.
<https://doi.org/10.26439/limaq2016.n002.962>
- Marion, J.-L. (1999). *El ídolo y la distancia: Cinco estudios* (S. M. Pascual & N. Latrille, Trads.). Ediciones Sígueme.
- Moore, K. (2021). Devociones a través de los inventarios, identidades locales en la creación del arte en el Cusco y el Valle Sagrado. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3(4), 95-106. <https://doi.org/10.1525/lavc.2021.3.4.95>
- Ñaupas, H., Valdivia, M., Palacios, J., & Romero, H. (2018). *Metodología de la investigación: Cuantitativa, Cualitativa y Redacción de tesis*. Ediciones de la U.
http://www.biblioteca.cij.gob.mx/Archivos/Materiales_de_consulta/Drogas_de_Abuso/Articulos/MetodologiaInvestigacionNaupas.pdf
- Panofsky, E. (2017). *Estudios sobre iconología* (B. Fernández, Trad.). Epublibre. (Trabajo original publicado en 1962).

- Pease, F. (1974). Etnohistoria Andina: Un Estado de la cuestión. *Historia y cultura*, 10, 207-228.
- Quispe, L. (2024). Reflexiones en torno al abordaje de la diversidad nacional dentro del mercado de arte contemporáneo peruano. *Textos y Arte PUCP*, 9, 110-120.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/textosarte/article/view/30144/27048>
- Ricoeur, P. (1975). *La metáfora viva*. Ediciones Europa.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (G. Monges Nicolau, Trad.; 6.^a ed.). Siglo XXI Editores y Universidad Iberoamericana.
- Rojas, F. (2025). El arte barroco del virreinato del Perú: Historia, filosofía y estética. *LÓGOI Revista de Filosofía* (47), 73-91. <https://doi.org/10.62876/lr.vi47.7189>
- Sachs-Hombach, K. (2022). El poder de las imágenes. *Tábano*, (19), 8-22.
<https://doi.org/10.46553/tab.19.2022.p8-22>
- Santagada, O. (2011). Simbolismo y comunicación en las plegarias eucarísticas. *Revista Teología*, XLVII (105), 211-225. <https://e-revistas.uca.edu.ar/index.php/TEO/article/view/2240/2078>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: Una historia cultural* (E. Hyde & E. Julibert, Trads.). Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (F. Rodríguez Martín, Trad.; 6.^a ed.). Tecnos.
- Tinta, S., & Torres, M. (2023). *Revalorización del Patrimonio Cultural “Tradicional Feria del Santurantikuy” para fortalecer el turismo cultural en Cusco-2022*. [Tesis de pregrado] Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
https://repositorio.unsaac.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12918/8182/253T20230668_TC.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Tyuleneva, V. (2011). Arte contemporáneo del Cusco: la segunda vuelta. *Allpanchis*, 77-78(1.er y 2.do), 341-377.
- Valverde, S. (2003). Paul Ricoeur: Hermenéutica y simbolismo. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, xli, 104, 51-59. <https://inif.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/2022/05/Vol.%20XLI/No.%20104/Paul%20Ricoeur%20Hermeneutica%20y%20Simbolismos.pdf>
- Wiesse, J. (2019). *El símbolo de la espiral en el arte como forma recurrente en visiones y ritos ancestrales*. [Tesis de pregrado] Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://core.ac.uk/download/pdf/250405471.pdf>

Anexo

Anexo 1: Matriz de consistencia

Título: El niño Manuelito en el Santurantikuy: símbolo, obra y experiencia estética desde la filosofía del arte

Problema general	Objetivo general	Supuesto general	Metodología
¿De qué manera el Niño Manuelito, en el contexto del Santurantikuy, expresa una configuración simbólica, artística y estética abordable desde la filosofía del arte?	Analizar al Niño Manuelito, en el contexto del Santurantikuy, como una configuración simbólica, artística y estética desde la filosofía del arte.	En el Santurantikuy, la representación del Niño Manuelito es simbólica, artística y estética, y puede ser entendida como arte popular desde el punto de vista de la filosofía del arte. Esto se debe a que su forma, gesto, vestimenta, materialidad, composición y presencia sagrada generan significados vinculados con la devoción, el sentimiento cusqueño y la vivencia estética. Su difusión en el Santurantikuy, además, permite examinar la tensión entre trabajo único, producción artesanal y reproducción comercial.	1. Enfoque de investigación Cualitativo 2. Tipo de investigación Básica 3. Diseño de la investigación Revisión documental 4. Técnica de recolección de datos Análisis documental y entrevistas semiestructuradas 5. Instrumento de recolección de datos Fichas bibliográficas, fichas textuales, fichas de resumen, fichas de opinión y guía de entrevista semiestructurada 6. Técnicas de procesamiento y análisis de datos Análisis hermenéutico
Problemas específicos	Objetivos específicos		
1. ¿Qué elementos simbólicos configuran al Niño Manuelito como imagen estética dentro del arte popular del Santurantikuy? 2. ¿De qué manera la forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad del Niño Manuelito permiten comprenderlo como obra de arte popular? 3. ¿Cómo se expresa la relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito? 4. ¿De qué modo la representación del Niño Manuelito permite analizar la tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial en el Santurantikuy? 5. ¿Cómo se articula, en el Santurantikuy, la relación entre fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito? 6. ¿Qué sentido estético y filosófico expresa el Niño Manuelito como representación popular donde convergen tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística?	1. Identificar los elementos simbólicos que configuran al Niño Manuelito como imagen estética dentro del arte popular del Santurantikuy. 2. Examinar la forma, el gesto, la vestimenta y la materialidad del Niño Manuelito como componentes de una obra de arte popular. 3. Analizar la relación entre imagen sagrada, sacralidad y presencia en la representación del Niño Manuelito. 4. Explicar la tensión entre obra única, producción artesanal y reproducción comercial en la representación del Niño Manuelito dentro del Santurantikuy. 5. Comprender la articulación entre fiesta, comunidad y experiencia estética en torno al Niño Manuelito dentro del Santurantikuy. 6. Determinar el sentido estético y filosófico del Niño Manuelito como representación popular donde convergen tradición religiosa, sensibilidad cusqueña y experiencia artística.		